

CAMELIA PAVLENCO

ENESCU

LIEDURILE IUBIRII

Camelia Pavlenco

ENESCU
LIEDURILE IUBIRII

GRAFOART



Maestrului Dan Iordăchescu,
interpret neegalat al acestor lieduri,
pios omagiu

PREFAȚA

Această carte reunește între paginile sale mai multe iubiri: cea pentru arta sonoră, pentru poezia îngemănată cu sunete, pentru traiectoria miraculoasă a vieții geniului compoziției românești, George Enescu și pentru efortul dârei de creion-pastel de a alcătui din umbre și lumini privirile sufletelor care au trăit și au iubit cu mult înaintea noastră.

Volumul așază totalul cântecelor măiestrite enesciene într-un poem cronologic strict, indiferent de poezie, limba utilizată și de gruparea lor în cicluri, hotărâtă de compozitor, pentru a fi cât mai aproape de inspirația care le-a zămislit, în momentele de grație și scurtcircuitare a trăirii.

Analiza acestor pagini evidențiază predilecția compozitorului pentru anumite universuri poetice – german, francez sau românesc –, urmărind evoluția limbajului sonor enescian. De la ecourile brahmsiene și wagneriene ale tinereții, Enescu ajunge la rafinamente armonice de inspirație franceză, apropiate de Duparc, Franck și Fauré, până la straturi polifonice evoluând spre eterofonie și armonii prin rezonanță negativă în pedala pianului. Acest parcurs include și o „paranteză” cu valențe neorenascentiste, caracteristice modei neoclasice de început de secol XX.

În tot acest demers teoretic, față de prima ediție, am revizuit anumite aspecte vizuale, înlocuind vechile schițe ale celor trei personaje principale: Enescu, Regina și poeta Elisabeta – Carmen Sylva și prințesa Maruca Cantacuzino (devenită ulterior doamna Enescu), cu alte imagini realizate în perioada pandemiei, în tehnică de pastel gri-negru, mai apropiate de trăirile acestor personaje, deși ar părea un fapt insolit pentru analiza unor lieduri.

Traducerea în română a multora dintre poeziile transformate în muzică de Enescu îmi aparține, cu reușite sau nereușite, inerente traducătorului=trădător (după celebrul adagiu italian), cu scopul de a face mai limpede mesajul purtat de sunete, în lipsa unor alte încercări de specialitate sau a unei dimensiuni lirice adăugată inteligenței artificiale.

Astfel, acest volum va completa într-un mod original sentimentele și cunoștințele noastre despre lied, despre liedul românesc, despre istoria noastră recentă de veac XX, despre traiectoria genială a unuia dintre cei mai interesanți creatori moderni, a cărei complexitate e încă cercetată – efigie a componisticii românești, George Enescu.

Camelia Pavlenco

19 August 2025

ENESCU - LIEDURILE IUBIRII

Istoria culturală a României marchează debutul și evoluția artelor autohtone drept consecința cristalizării statului național român unitar la jumătatea secolului al XIX-lea, când apare însuși termenul de român, eliminându-l pe cel de valah, sub care ființam în Europa până la acea dată.

În ciuda tardivului demaraj, cultura română accelerează devenirea sa, comprimând și eliminând etapele, spre a atinge în timp record mult râvnita sincronizare europeană pe toate palierele sale: literar prin Eminescu, Macedonski, Caragiale; plastic prin Grigorescu, Andreescu, Brâncuși; muzical prin Enescu și toți care l-au precedat și mai ales cu cei care i-au urmat. Și parcă reparând decalajul inițial, providența a fost generoasă în risipa de genii dăruind românilor doi semizeii, atinși de în harul divin, alcătuit din pură frumusețe și altruism total pentru a „începe” cele două universuri artistice, cel bazat pe verbul poetic și cel fondat pe armonia sonorilor, Eminescu și Enescu cu viețile lor aproape împletite în curgerea cronologică a unui veac: „Același om pare să fi trăit de două ori, aproape cu același nume, ușor transformat, abia individualizat, prin diferența imperceptibilă a unui simplu mi”¹, (notă muzicală care în notația muzicală germană înseamnă litera E – sunet și tonalitate spre care tind multe din operele muzicale postenesciene, ca spre un liman al fericirii).

Eminescu a pus verbul său poetic la temelia limbii literare române, iar Enescu a proiectat ascensional intonațiile ancestrale românești la cotele înalte ale unui limbaj muzical „de o originalitate absolută și de o forță dramatică într-adevăr excepțională”², într-un aliaj și azi uluitor prin componența eterofonică (despletiri polifonice multiple ale fluidului monodic) avansând spre apariția straturilor acordice raportate gravitațional, spre clustere, spre rezonanța negativă (producerea de armonii fără emisia sunetelor,

¹ Radu Popescu, *Gazeta literară*, 12.05.1955, citat de Viorel Cosma, George Enescu, *Concertul de adio*, Ed. Fântâna lui Manole, Rm. Vâlcea, 2005, p. 144.

² Arthur Honegger, *Contemporanul*, 13.05.1955, citat de V. Cosma, *op. cit.*, p. 159.

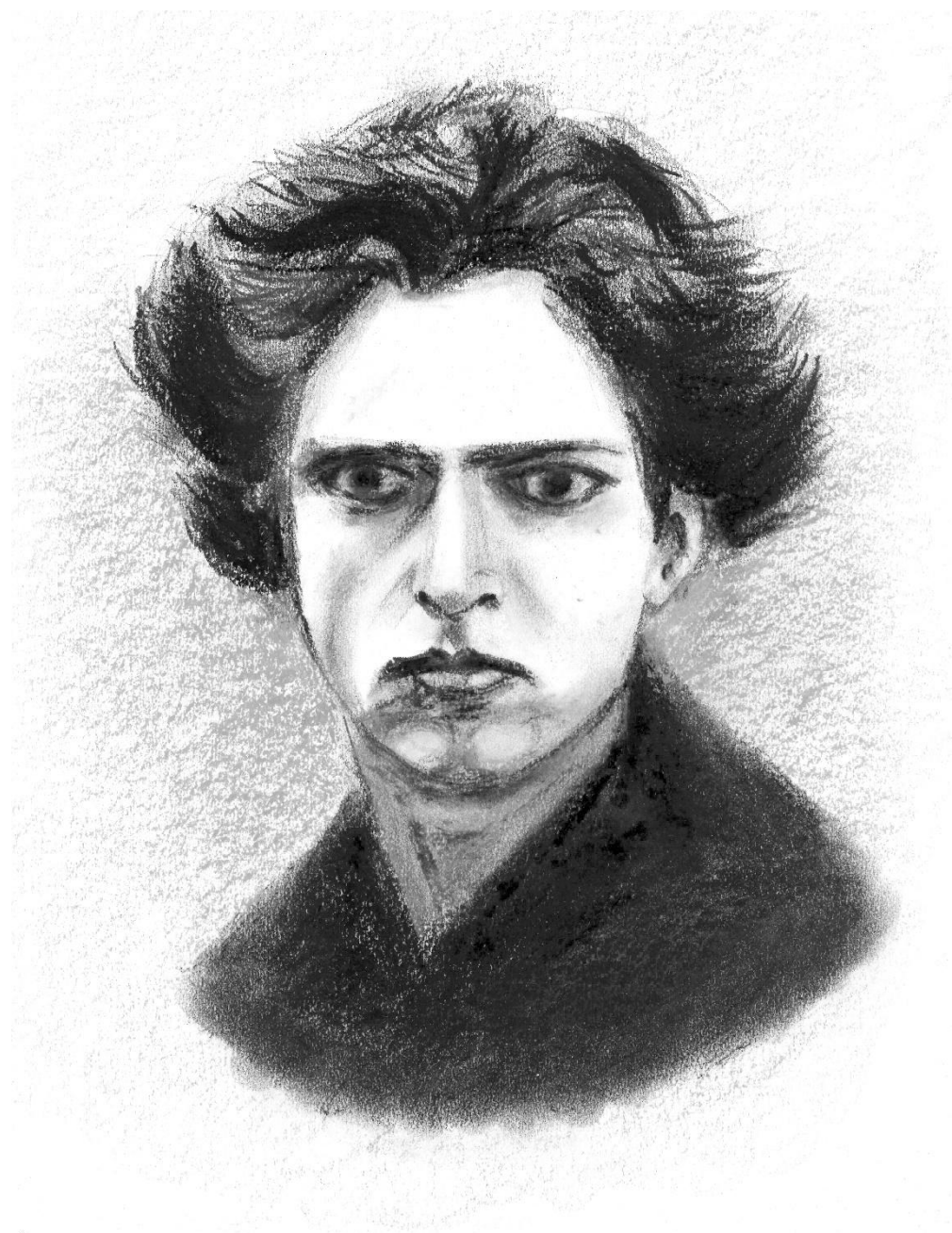
prin reziduuri sonore activate de apăsarea mută a clapelor pianului, în efect de pedală dreaptă) sau spre intonația netemperată (prin sferturi de ton sau prin glissando). Compozitorul Enescu a îngemănat în sine laturile unei personalități renaștentiste rătăcite tragic în contorsionatul veac XX: violonist, pianist, organist, cântând cu ușurință vocal sau la alte instrumente - chiar de suflat, scoțând sunete numai cu mâinile împreunate (fiul lui Carl Flesch își amintește într-o scrisoare adresată lui Enescu în 1947, cum artistul a realizat o performanță muzicală, căutând o bucată – *Walkiria* ! - făcând un zgomot straniu cu mâinile³, violist, dirijor, amator de calambururi literare, exprimându-se perfect în patru limbi europene, fără a-și trăda accentul matern moldav, desenator și proiectant arhitect (vila sa cu foisor din Sinaia - Luminiș fiind de el născocită, adaptând pridvorul mănăstirii Hurezu la panorama Văii Prahovei), pedagog unic cu elevi risipiți prin spații și timpuri diferite, purtându-i gândurile spre zenit (Yehudi Menuhin fiind apogeul).

Uluindu-și din copilărie auditoriul prin multilateralitatea sa, într-un timp când specializarea intensă câștiga teren, estompând personalitățile universale, Enescu continuă în vremea studiilor pariziene adâncirea tuturor dimensiunilor sale muzicale, jalonate precis de modelul educativ vienez, pe care-l sorbise anterior, profitând din plin de perpetuarea tradiției muzicianului complet din cultura franceză, minată ușor de prezent: „La Paris cazurile de multilateralitate erau excepționale - dirijorul, instrumentistul, compozitorul delimitându-și precis domeniul de activitate. Bineînțeles, că orice compozitor cunoștea un instrument și la nevoie putea să-și dirijeze o lucrare proprie sau un pianist virtuoz se ocupa și de compoziție, dar numai ca activități auxiliare, subordonate preocupării principale”⁴.

Enescu se afirmă pe sine în fiecare moment prin armonie sonoră, fie că propune propriul material muzical, fie că interpretează pe alții la pian sau la vioară.

³ Colette Axente, Ileana Rațiu, *G. Enescu. Biografie documentară*, Ed. Muzicală a U.C.M.R., 1998, p. 19.

⁴ G. Enescu, *Monografie*, vol. I, coordonator Mircea Voicana, Ed. Academiei, 1971, p. 138.



Revelatoare este o cronică timpurie apărută în *Curierul român. Botoșani IX nr. 34*, din octombrie 1894, semnată de obscurul, dar vizionarul Scipione Bădescu, citată de M. Voicana în „Monografia” sa enesciană: „O sonată, compoziție proprie, în care se remarcă mai cu osebire pe lângă o adâncă pricepere între ale armoniei și contrapunctului, o fugă originală... pentru orchestră, de asemenea o compoziție proprie, care trădează iarăși o adevărată originalitate în compunere și o mare pătrundere a progreselor orchestrației moderne, învederând totodată, că, deși inspirat de școala maștrilor mari, tânărul compozitor are un cachet propriu al său în compozițiunile sale... lăsându-ne și până astăzi încă sub emoțiunea celor mai sublime accente, ce ne-au atins vreodată auzul, inima și sufletul”⁵.

Mai departe, înflăcăratul cronicar punctează profetic cele două direcții interpretative ale compozitorului Enescu: „Ca pianist este de o vigoare uimitoare în execuțiune și de un ansamblu neîntrecut în urmărirea partițiunii sale(!). Dar instrumentul său adevărat, e vioara. Precizia și agilitatea sa de pe acest instrument, dacă nu întrece încă, dar desigur egalează pe deplin pe acel al marilor maștri, care s-au imortalizat în diferite timpuri până astăzi, prin atingerea coardelor și mânuirea arcușului. Tonul plin, rotund și dulce, execuțiunea naturală și grandioasă..., iar sentimentul ce acest genial copil îl desfășoară în toate execuțiunile sale, este din acele pe care în zadar le-ar râvni artiști cu cea mai desăvârșită reputațiune. El cântă și încântă... De la accentele cele mai puternice, până la acel pianissimo..., mânuirea arcușului este atât de perfectă, încât ți se pare că direcțiunea în care e purtat nu se mai schimbă. Staccati, arpegii, martelli, ca și toate efectele produse, sunt surprinzătoare, iar uniformitatea tonului în notele lungi și calitatea tonului catifelat (velouté) fac podoaba chipului său de a-și vădi sentimentul. Pe lângă toate acestea, apoi, timbrul, pe care Enescu îl imprimă bucăților ce execută, este propriu al său. Viril, sentimental și plin de vioiciune, el este pururi însuflețit de acea iubire de artă și pătruns de acel sentiment neafectat, care fac pe adevărații artiști mari. Închide ochii și fără a vedea pe executant, ci ascultându-l numai, te simți sub impresia unui farmec irezistibil,

⁵ *Idem*, p. 126.

neînving. Deschide-i, și te minunezi de vedenia ce ți se prezintă: un adolescent, un copil de o îngerească frumusețe și frăgezime care în artă a întrecut de mult pe mulți și egalează pe toți cei neîntrecuți... Cu ochii fixați mai mult în sus - căci nu cântă nimic de pe note, ci totul pe de rost - singura transformare ce primește fața sa, e o caldă și sublimă transportare, în care se reflectă după împrejurări sentimentul exprimat prin contactul coardelor și arcușului de sub artistica purtare a mâinilor sale”⁶.

Sunt cuvinte care surprind precis și complet mugurele personalității enesciene, abia deschis către lume, trasându-i profetic rădăcinile și tulpinile ce vor îmbrățișa orizonturile vieții și artei: „Închipuiți-vă un copil de 13 ani, ceva mai înalt însă de cum l-ar presupune vârsta, de o înfățișare adorabil de frumoasă, subțirel ca tras printr-un inel, cum ar zice Alecsandri, cu toate aceste perfect de bine format, cu ochii vii, scânteietori de inteligență, cu un zâmbet plin de bunătate și pe deasupra tuturor de o modestie copilărească ce uimește, acuși așezat la piano, acuși ținând într-o mână vioara, într-alta arcușul și scoțând din ambele instrumente o lume întreagă de sentimente, exprimate în limba celei mai dumnezeiești armonii: acesta este tânărul, dar deja desăvârșitul artist - George Enescu”⁷.

Profund recunoscători acestui cronicar, care a putut să vadă întreaga devenire enesciană, într-un singur concert al adolescentului genial dintr-un capăt de Moldovă – Botoșani – consemnăm o altă părere emisă în alt timp și în alt loc de Demetre Phredike⁸, ce pare să o continue, întărindu-o: „Enescu este o excepție extrem de rară; la dânsul totul nu este decât muzică. În interpretare nu caută să strălucească el și nu precupețește nici o muncă, nici o trudă, nici un sacrificiu ca muzica să fie „cinstită”, indiferent de instrumentul mic, mare, unic sau multiplu pe care-l folosește, el este suveica minunată cu care se țese între auditor și autor acel țesut divin care ne luminează viața cu o bucurie pentru care nu sunt termeni de exprimare”⁹.

⁶ S. Bădescu, *Curierul român*, citat de M. Voicanu, *op. cit.*, p. 126-127.

⁷ *Idem*, p. 125.

⁸ Colette Axente, Ileana Rațiu, *G. Enescu. Biografie documentară*, p. 19.

⁹ *Idem*.

Dacă dovezile sonore asupra artei interpretative enesciene sunt puține și poartă pecetea stării tehnice modeste din prima jumătate a veacului al XX-lea, beneficiem în schimb de partiturile enesciene, risipite în lume, în stadii felurite de finalizare - de la ciorne, schițe până la cele tipărite - din păcate în edituri străine și, chiar piratate - (sau chiar manuscrise fotografiate), încât dorința secretă a lui Enescu de a fi considerat în primul rând compozitor, apoi violonist, dirijor, pianist, pedagog - i se îndeplinește necondiționat de către destinul său postum. Pentru că există, mai mult decât traiectoria vieții unui artist, traiectoria sa în nemurire, cu meandre, împliniri și goluri, care stabilesc printr-un hazard divin locul și capacitatea de influențare a celor ce vin după o astfel de personalitate. Enescu se pare că a avut una dintre cele mai glorioase traiectorii postume dintre compozitorii lumii, pentru că a compus o muzică cu mult peste capacitatea de absorbție a contemporanilor săi, împlinindu-se în timp și așteptând pentru deplina ei decuantificare generațiile secolului al XXI-lea. Deja Enescu cel din opusurile de maturitate, care se ofereau cu timiditate și aprehensiune publicului deceniilor 5, 6 ale secolului XX, devine pentru ascultătorii de la începutul mileniului III limpede și clasic, gata a fi asimilat împreună cu lucrările sale neterminate și sfârșite printr-un travaliu de arheologie muzicală și recreere spirituală, tangențial divină de Pascal Bentoiu, Hilda Jerea, sau chiar interpreți care au cântat după manuscrise, recompunându-le - Georgeta Stoleriu cu lieduri timpurii, Suzana Szorenyi, Corneliu Rădulescu și Cristina Anghelescu în lucrări pentru patru mâini și vioară, Sherban Lupu - lucrări pentru vioară recent tipărite.

Iată cum descrie Grigore Constantinescu în revista „Muzica” (nr. 8 1967 p. 13) recreerea trioului în la minor de către Hilda Jerea: „cercetarea cu lupa asupra portativelor, verificarea la pian și apoi împreună cu formația de cameră (Muzica Nova) a fiecărei măsurii, clarificarea „zonelor albe”, prin comparația cu fragmentele mai citețe, se aseamănă cu efortul arheologului de a smulge din necunoscut mesaje ce se adresează oamenilor. Complexitatea lucrului consta și în faptul că, cu mici excepții, indicațiile de nuanțare și tempo, frazare și tehnică instrumentală lipseau din partitură. Era deci necesară o adevărată redactare a textului, ceea ce punea problema fidelității versiunii adoptate, care să nu

contrazică, cu nimic specificul universului enescian. Audiții prealabile au confirmat rezultatele muncii depuse...”¹⁰.

Precum Mozart, a cărui muzică scrisă reprezintă doar o parte din muzica compusă, cântată, notată sumar pe petece de hârtie, prinsă în schițe incomplete așteptând căutătorii de comori pentru descoperirea ei completă, astfel și Enescu așteaptă încă generații de cercetători, interpreți și ascultători pentru reînvierea întregii sale creații.

Pentru melomanul secolului XX, creuzetul în care s-a cristalizat stilul enescian reprezintă doar un punct palpabil de plecare: cromatisme wagneriene pe care copilul Enescu le avea în sânge de la 10 ani, rigoarea germană postbrahmsiană, libertățile armonice sugerate de Fauré și impresioniștii Debussy și Ravel, zestrea intonațională folclorică românească și isonul arhaic generator de armonie. Toate aceste elemente reunite nu recompun încă stilul lui Enescu, fără acea combustie puternică care le transfigurează într-un aliaj unic, produs printr-o energie de sorginte divină, ce se lasă greu decelată.

Jean Huré scria în 1910 (!) în „La Renaissance contemporaine” despre Enescu: „Enescu nu disprețuiește formele clasice, dar când nu vrea să compună în aceste forme convenționale, atunci el creează altele noi admirabile, neașteptate (*Simfonia concertantă, Octuor-ul*). Și toate aceste cântă tulburător, mii de melodii se urmăresc, se încrucișează, formând grupuri, basoreliefuri, fresce de sonorități ideale; apoi întâlnim improvizații rapsodice, care se apropie mult mai mult de rapsodismul lui Bach decât al lui Liszt, visări pierdute în depărtări și acea nostalgie plină de voluptate, proprie cântecelor populare din România. Lui nu-i este teamă de nimic; el are egoismul vârfulor și nu se supune nici unei legi; el scrie pentru el însuși și poate fi sigur că muzicienii care neagă frumusețea perfectă a lucrărilor sale sunt lipsiți ori de obiectivitate ori de simț estetic... Enescu îndrăznește totul, căci în subconștientul său este sigur că poate îndrăzni totul fără nici un inconvenient”¹¹. Iar după nouă decenii, în 2001, Anatol Vieru afirmă că „esența muzicii enesciene e legată de tristețea ei

¹⁰ *Idem*.

¹¹ C. Axente, I. Rațiu, *op. cit.*, p. 110.

visătoare, care nu împarte lumea în alb și negru, ci o vede ca pe o nesfârșită amestecare a tuturor substanțelor... în spatele acestei muzici stă o viziune înțeleaptă asupra vieții și artei: este ideea că în artă, ca și în viață, esențele nu se exclud reciproc, ele pot coexista contopindu-se în forme necesare și trainice originale”¹².

Mai recent, la Simpozionul Internațional de muzicologie George Enescu 2003, Mathieu Schneider propunând studiul „Categoriile mioritice în partea a II-a a celei de a III-a Sonate pentru vioară și pian de George Enescu”, conchide că forma enesciană se structurează după o teleologie proprie (o idee A ce se transformă în alta B nu prin simpla mediere a unei variații de caracter ci prin fuzionarea elementelor componente - tema și acompaniamentul ascultând de aceleași principii ce-au născut Miorița și care stau la baza sufletului românesc: transfigurarea postmortem a omului prin comuniunea sa, aici nupțială cu universul și reinterpretarea mediului inițial prin nunta mioritică, care-i conferă un statut cosmic (după M. Eliade). Detectând prezența celulelor din acompaniamentul pianistic la vioară în Coda, Mathieu Schneider afirmă că forma părții secunde a sonatei „reia pentru organizarea sa o categorie mioritică: aceea a transfigurării prin cuplare, fuziune sau mai poetic nunta, a cărei dimensiune cosmică este subliniată prin semnificația potențială, simbolică a părții de vioară și pian evocate”¹³, iar prin transformarea acompaniamentului prin variație în forme noi, cu un nou sens, Enescu aplică cel de al doilea principiu mioritic al reinterpretării mediului inițial. În mod sigur, conchide Schneider „nu este vorba de un hazard curios și Enescu, fără să fie total conștient organizează forma sa muzicală după arhetipurile proprii culturii care le-a zămislit și pe care le reprezintă”¹⁴. Astfel, scriitura enesciană începe a-și lumina pe rând culele structurale și stilul surprinzător în debut al compozitorului își așteaptă încă

¹² Anatol Vieru, *Ordinea în Turnul Babel*, 2001, citat de Despina Petecel, în: *Eufonii enesciene. Simpozion Internațional de muzicologie Enescu*, 2001, Ed. Institutului Cultural Român, 2005, p. 103.

¹³ Mathieu Schneider, *Catégories mioritiques dans le deuxième mouvement de la Troisième Sonate pour violon et piano de G. Enesco*, în *Simpozion Internațional de muzicologie*, op. cit., p. 172, adaptarea din lb. franceză a autoarei.

¹⁴ *Idem*.

arheologii aplecați cu mîgală asupra lumilor sonore făcute să dăinuie sau să se scufunde, după bunăvoința posterității.



În creația enesciană, liedul ocupă un loc aparte, o cămară de taină pentru clarificarea sentimentelor înmugurite sau dezlănțuite, un laborator pentru experimentarea scriiturilor viitoare, o confesiune explicită antrenând verbul poetic, pentru că muzica unită cu poezia a avut în istoria spiritualității românești ponderea unei religii, cu închinători anonimi sau renumiți prin cultură, care, au înălțat schituri de gând și de sunet, în curgerea veacurilor. Enescu continuă această rugă, translând-o de la intimitatea de capelă a liedului la măreția de catedrală a lucrărilor vocal-simfonice.

Liedul este după afirmația lui Tudor Ciortea: „floare de rarisimă speță, lux al artei muzicale cum ar fi în sculptură statuetele de abanos sau albastru față de comunul pământ ars... produsul unei concentrări maxime a expresiei muzicale pe linia liricii universale de o înaltă semnificație, o îngăimare pe marginea unei ritmicități... în care totul se spune aici pe șoptite, ca într-o mare destăinuire, chiar și dramaticul capătă o învăluire de taină ce-l distinge de emfaza alaiului de instrumente”¹⁵.

Genul muzical cel mai aproape de întâia exprimare umană - incantația magică religioasă - liedul apare în romantism ca o operă dramatică în miniatură cu două personaje - vocea și instrumentul acompaniator (claviatură sau corzi) concentrând o acțiune, o confesiune lirică pe un fond de interșanjabilitate a celor doi parteneri: vocea tinde spre muzica pură iar instrumentul acompaniator spre poezie. Liedul este și va fi un tărâm al paradoxurilor, un univers imens de simțire într-o coajă de nucă, mărturisire intimă destinată dezvăluirii publice, ritmare metrică a gândului infinit și eliberare a periodicității accentelor instrumentale, auz întors spre văz și privire care ascultă, sunet sublimat în lacrimi și lacrimi împietrite în perle.

Dintre toate genurile, liedul a avut cea mai mare pondere în creația preenesciană, suportul poetic fiind de cele mai multe ori străin, francez sau german. Francez a fost pentru că: „nicăieri în Europa influența franceză nu va fi fost mai adâncă și mai durabilă decât în țările române”... români fiind „literalmente colonizați de francezi fără prezența colonizatorului... cea mai frumoasă reușită a

¹⁵ Tudor Ciortea, *Permanențele muzicii*, Ed. Muzicală a UCMR, 1998, p. 74.

influenței prin cultură înregistrată de istoria modernă.”¹⁶ Suportul poetic german este chiar mai bogat, datorită fascinației mai profunde exercitată de cultura germană - prin vecinătatea cu Imperiul Habsburgic - prin abundența dascălilor nemți de clavir și prin școlirea intelectualității ardelenne sau bucovinene la Viena în primul rând (mai târziu la Paris).

Deși limbajul abordat nu este unul foarte original, înscriindu-se în ecourile uneori epigonice ale romantismului german (care a monopolizat de altfel evoluția muzicală europeană până la apariția școlilor naționale), liedurile românești pe texte germane rămân un aport insolit al unei culturi est-europene de sorginte latină la valorificarea potențialului liric german. Remarcabile sunt contribuțiile lui Carol Miculi - discipol al lui Chopin, naturalizându-se polonez pentru a-și studia și edita mai bine idolul - cu liedurile sale de un gust armonic și polifonic mendelssohnian, cu o prospețime a tratării imaginilor poetice pe linia deschisă de Schubert și Schumann. Apoi vine George Dima - creatorul liedului românesc în credința multora, care operează cu duble traduceri, translând în română lirica unor poeți contemporani germani sau traducând în germană versurile lui V. Alecsandri, sau lui Pompiliu - pentru a asigura circulația liedurilor sale în cele două spații lingvistice. Cele mai multe lieduri pe versuri germane le-a scris Theodor Fuchs - pianistul acompaniator al lui Enescu -, dar într-un limbaj romantic epigonic, fără nici o scânteie de originalitate, scufundat într-o atemporalitate bizară pentru secolul XX, continuând cantilene și modulații schumanniene, bine rezolvate tehnic dar sortite îngropării în raftul bunicilor. Ciprian Porumbescu și Ioan Scărlătescu au degustat și ei lirica germană, aducând un material sonor destul de epigonic romantic și lipsit de note originale.

¹⁶ Neagu Djuvara, *Între Orient și Occident*, trad. M. Carpan, Ed. Humanitas, 2002, p. 308.



Liedurile timpurii pe versuri franceze debutează mai târziu prin Eduard Caudella și George Cosmovici¹⁷, dar evoluează rapid prin contribuția contemporanilor lui Enescu: Stan Golestan, Constantin Castrișanu, Ion Nonna Otescu, Robert Cremer, Constantin Nottara, Alfred Alessandrescu, Filip Lazăr, Marcel Mihalovici, Dinu Lipatti, compozitori bilingvi, care s-au stabilit la Paris (câțiva) și au încercat să traducă versul românesc în franceză sau au creat direct în vers galic pentru o integrare mai bună europeană (A se vedea ciclul *Doïnes et chansons* de Stan Golestan). George Enescu s-a înscris și el pe această traiectorie cosmopolită, lăsându-ne circa 40 de lieduri în limba germană și franceză (cu o pondere aproape egală), doar 3-4 lieduri fiind scrise în limba română. Cu migală de artizan, s-a aplecat asupra geniului filigranatic al liedului, deschizând o cămară de taină pentru edificarea stilului său, experimentând epicureic soluții sonore incitate de scurtcircuitarea poetică, legitimate ulterior în operele maturității depline. Prin talentul său natural plurilingvistic (suferind poate în secret că nu s-a școlit în limba maternă - de aici ponderea scăzută a liedurilor în limba română), dublat de o cultură adâncă, Enescu reface în regie proprie traseul parcurs de creația românească de lied, pendulând cu aplomb între soliditatea și limpezimea liricii germane, imponderabilitatea și senzualitatea verbului francez și melancolia infinită a dorului românesc.

Din lirica franceză, Enescu alege poeziile contemporanilor săi Jules de Lemaître, Sully Prudhomme, Albert Samain, Fernand Gregh și Charles Frémine, dar realizează cel mai reușit ciclu pe versurile renaștătorului Clément Marot, adăugând și o încercare proprie. Cu o singură excepție hazlie – A. Roderich - liedurile enesciene pe versuri germane aparțin unui univers liric august - poezia Reginei Elisabeta - Carmen Sylva (1843-1916). Din lirica românească este evident că versul folcloric și Eminescu vor fi alese, la care se adaugă și improvizații proprii. Relația tânărului artist cu Peleşul și regina poetă Carmen Sylva (de fapt mecenă a artelor - ea însăși încercând multiple fațete: literatură, muzică, pictură, miniatură, broderie), a contribuit benefic la desăvârșirea personalității enesciene. Cu noblețea sa congenitală, Enescu a devenit unul din spiritele alese ale Europei, poate și datorită

¹⁷ Rudă enesciană pe linie maternă.

faptului că intrarea sa în lumea adulților s-a petrecut la Peleş. Invitat de onoare, ocupând o cameră - aceeași - cu ferestrele spre brazi, cu un pian, o masă de lucru și multă liniște, invitându-l la creație, partener regal al seratelor muzicale alături de alți aleși interpreți, Enescu nu poate rămâne indiferent la emulația artistică stârnită de regină. Concertele care se țineau în salonul cu orgă, de trei-patru ori pe săptămână cuprindeau lucrări de muzică de cameră, solo-uri instrumentale sau vocale de preferință din creația lui Bach, Haendel, Brahms, compozitori pe care regina îi socotea senini și puri, excluzându-l pe prea senzualul și tulburătorul Wagner. „Există o lege nescrisă ca toți muzicienii în trecere prin București să treacă și pe la palat”, afirma Carl Flesch în memoriile sale, citat de G. Badea Păun¹⁸. Același autor creionează atmosfera acelor concerte: „Podiumul era dominat de un oratoriu în miniatură, unde lua loc doamnele cele mai frumoase de la curte. La baza podiumului era o sofa pe care aproape întotdeauna stătea lungită Elisabeta, ce făcea conversații cu oaspeții cei mai importanți sau ținea la îndemână un caiet și scria în momentele de inspirație. Carmen Sylva invita pe rând oameni politici literați, erudiți, dar și elita din înalta societate bucureșteană”¹⁹.

Cu o educație artistică atentă încă din copilărie – studiind pianul la un moment dat la Sankt Petersburg cu Anton Rubinstein și Clara Schumann pe care o invidia pentru senectutea senină și creatoare (dorind-o și având-o peste ani sieși), Elisabeta prințesă de Wied, devine soția principelui Carol de Hohenzollem-Sigmaringen – primul rege al României. După pierderea unicului său copil, energia reginei se canalizează spre activități diverse, acte filantropice, traduceri, artă plastică. Traducându-l pe Alecsandri în germană își încearcă ea însăși virtuozitatea rimelor și emoția lirică, iar poetul o sprijină. Astfel demarează una dintre cele mai prolifiche cariere poetice a vreunui cap încoronat din Europa.

¹⁸ Gabriel Badea Păun, *Carmen Sylva - Uimitoarea regină Elisabeta a României*, Ed. Humanitas, 2003, 2007, p. 215.

¹⁹ Ibid, p. 216.



Criticii contemporani, cu excepția lui Maiorescu, s-au ferit de a emite judecăți de valoare, chiar și după moartea ei. Doar D. Caracostea într-un studiu apărut la aniversarea a o sută de ani de la nașterea reginei, afirma: „Dacă ar fi aparținut păturii noastre mijlocii și ar fi scris în românește, judecata criticii n-ar fi șovăit: am fi recunoscut cu toții că, lăsând la o parte trei patru poeți ai vremii, nivelul operei ei nu e depășit de restul contemporanilor, și în orice caz, ar sta în fruntea scriitoarelor române din generația ei”²⁰.

Tradusă în engleză și franceză, Carmen Sylva profită de faima noi sale ipostaze și își confecționează o apariție pe măsură: părul tăiat scurt, cum nici o femeie aristocrată sau simplă nu îndrăznește și o modă originală: „Peste rochiile albe de mătase stil tunică, împodobite cu bijuterii pe cât de mari, pe atât de false, la care doar efectul strict decorativ conta, (azi perfect valabil !) Elisabeta a asortat dantele făcute chiar de ea, în colaborare cu doamnele de onoare. O parte dintre aceste dantele au fost chiar răsplătite cu premii la Expozițiile Universale de la Paris și Viena. Regina se înfășură în ample mantouri informale, garnisite adesea cu blănuri rare, împopoționându-se cu pălărioare caraghioase, care aduceau a bonete de noapte. Îndrăznelile în felul în care se îmbrăca, stârneau sentimente foarte amestecate între mirare, hilaritate, milă sau admirație, în funcție de starea de spirit și mărturiile celor cu care se întâlnea”²¹.

Enescu i-a fost prezentat reginei de către protectoarea lui din Paris, scriitoarea și pianista Elena Bibescu, după succesul reputat cu Poema română în interpretarea orchestrei dirijată de Eduard Colonne, în primăvara lui 1898. Regina a fost profund emoționată, invitându-l vara în aceea la Peleş și considerându-l apoi tot restul vieții „fiul ei spiritual (adoptiv) – Mein Seelenskind”.

Un fragment de corespondență revelează adâncimea acelor sentimente: „Drag copil al sufletului meu, mi-ai adus atâta căldură și lumină, încât m-ai călăuzit spre o viață nouă și mi-ai dat puteri... Dacă aș ști ce faci, cum o duci, aceasta m-ar interesa mai mult decât tot, dar ești un copil urâcios și nu mi-ai dat nici o știre. Nu mai știu nimic dacă ești în țară sau dacă teama de a o pierde pe mama ta te-a

²⁰ G. Badea Păun în prefața volumului, *Carmen Sylva, Versuri alese*, Ed. Eminescu, 1998, p. 18.

²¹ G. Badea Păun, *op. cit.*, p. 149.

reținut lângă dânsa... cât îmi lipsești cred că nu e nevoie să-ți spun (1901). Cu toată fidelitatea și dragostea de mamă, Mama Regina (1904)”²².

O astfel de dragoste princiară îl va marca pe Enescu profund - poate i-a călăuzit inconștient pașii spre cea care va deveni prințesa sufletului său - Maruca Cantacuzino, forțând miraculos destinul său pornit de pe plaiuri modeste. Poate de aceea Enescu a nutrit pentru regina Carmen Sylva o admirație și o dragoste profundă, cu consecințe pentru creația sa, așa cum o vor demonstra paginile ce vor urma.

G. Badea Păun afirmă: „Pentru Enescu, Elisabeta a rămas până la moarte icoana tinereții sale. Și n-a ezitat niciodată să-i ia apărarea ori de câte ori a fost criticată sau atacată, după dispariția ei dintre cei vii”²³. Apoi citându-l pe însuși Enescu în „Amintirile” despre Carmen Sylva, completează: „Carmen Sylva avea ceva genial într-însa. A fost o sfântă binefăcătoare. Disprețuia pompa și tot ce era practic și interesat... Ce cumplit suferea când unii din oamenii în care ea avea încredere îi înșelau buna credință și generozitatea, nerăspunzând nădejdelor ei”²⁴.

Datorită reginei, multe porți i s-au deschis tânărului și talentatului muzician, care nu uita să-i mulțumească pentru această șansă - cum o face într-o scrisoare adresată în 1900 din Berlin: „Maiestate, este într-adevăr atât de bine, încât plâng de recunoștință. Datorită Majestații Dumneavoastră am văzut așa oameni dragi și lucruri frumoase, încât îmi este pur și simplu greu să mă despart de Berlin așa curând... Sper să ne revedem în martie în împrejurări mai bune, rămânând în acest timp prea supus recunoscător, cum aș putea spune? - Phynx”²⁵ - (apelativ cu care i se adresa regina).

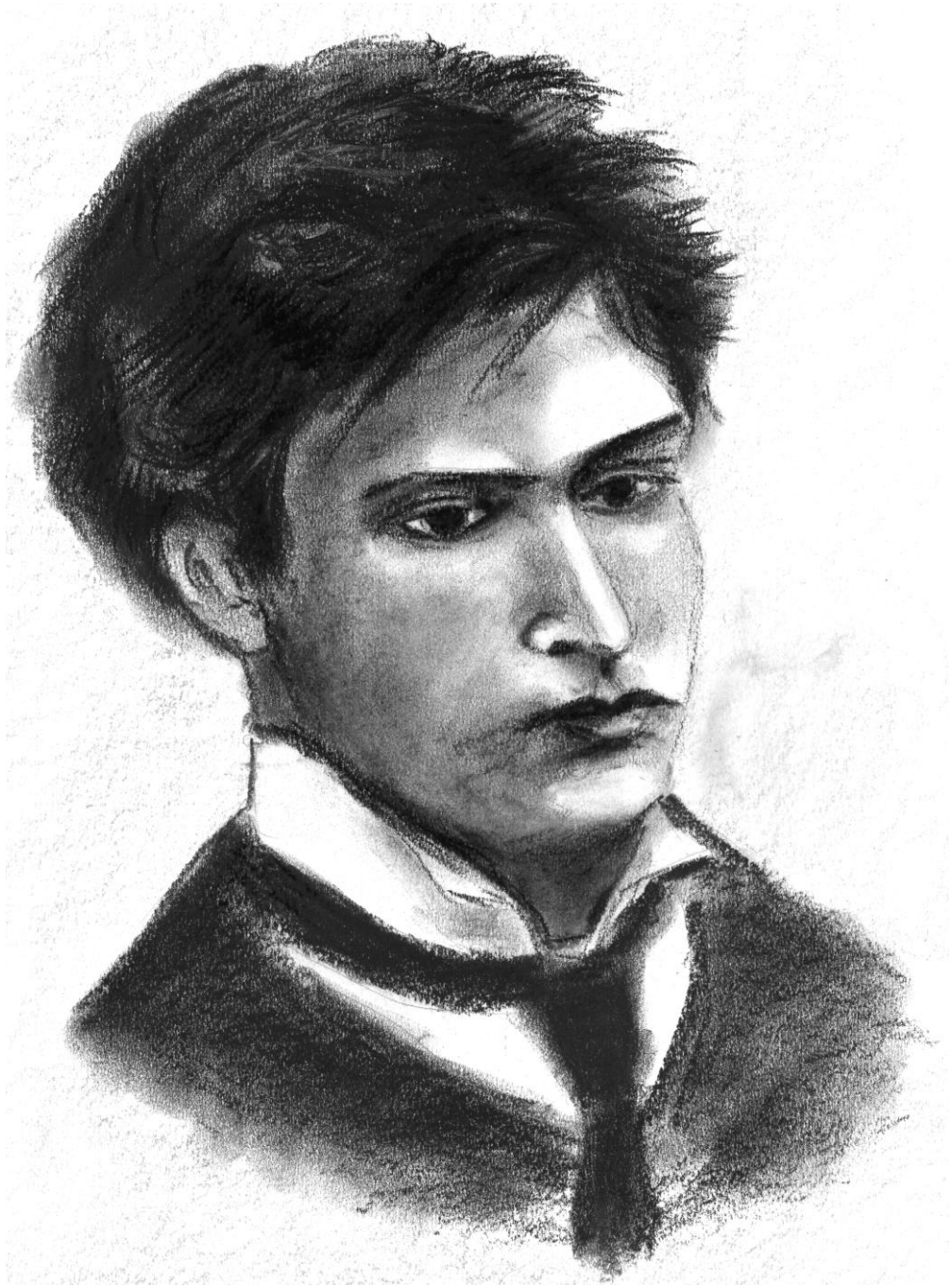
Poezia reginei apăruse deja în creația câtorva compozitori străini, precum Ferdinand Hummel, Henri Mateau, Ivar Hallstrom, Oskar Nedbal, Luise von Wied sau români: Eduard Caudella, George Dima, Ioan Scărlătescu și Theodor Fuchs.

²² C. Axente, I. Rațiu, *op. cit.*, p. 12, 33.

²³ G. Badea Păun, *op. cit.*, p. 216.

²⁴ Ibid, p. 217.

²⁵ G. Enescu, *Scrisori*, vol. II, original în lb. germană, în traducerea autoarei, Ed. Muzicală, 1981, p. 26.



G. Enescu, la 17 ani, scrisese deja o mulțime de lucrări de școală dar și *Suita în stil vechi pentru pian*, *Poema română pentru orchestră*, urmată de *Sonata pentru vioară și pian nr. I*. După o vagă schiță a unui lied în limba franceză, *L'été dans la pleine*, Enescu creează cu o viteză teribilă 17 lieduri pe versuri de Carmen Sylva, intercalând și lieduri pe versuri franceze ale contemporanilor săi.

Primul lied, *Der Bläser (Trâmbițașilor)*, scris în 9/21 martie 1898 e publicat în revista „Literatura română II”, 1898, p. 635-637, într-o versiune caligrafiată de vreun copist (nu e tipar, nici manuscris) perfect citeț, sub semnătura Georg Enescu (!) și a fost cântat la Ateneu cu doi ani mai târziu (29 martie 1900) de către secretarul particular regal Edgar Dall Orso, acompaniat de compozitor. Liedul există și în manuscris la Muzeul Enescu, cu o caligrafie extrem de alertă, aproape stenogramă, cu abrevieri uzuale în cazul formelor repetitive, cu alterații greu sesizabile și un scris al versurilor ușor străin caligrafiei enesciene de mai târziu - literele par scrijelite de către cineva care scria numai în germană - fără semnătură. Dedicat vocii de bariton, liedul este o cavalcadă de sorginte wagneriană, pentru că Walkiriile ocupau sufletul muzicianului adolescent. Într-un program de sală al Filarmonicii din Chicago, cu care Enescu cânta în 1931 - 1932, se întâlnește confesiunea următoare: „în acele zile (în adolescență) am început să fiu adânc pătruns de Wagner și Brahms și mi se pare că azi chiar lucrările mele arată o combinație a influențelor lor” (In those days I become deply imbued with Wagner and Brahms and it seems to me that even today my works show a combination of their influence)²⁶.

²⁶ G. Enescu, volum patronat de Academia Română, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1964, p. 46.

Allegretto moderato Der Klavier

Handwritten musical score for piano. The score is written on multiple staves, including vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are in German and appear to be a song or aria. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, notes, rests, and dynamic markings.

Vocal Line 1:
 Wie man nun Partien ertheilt, denn man
 irgend was in die Hand nimmt

Vocal Line 2:
 Und was die Felle sind, die man
 nicht darob hat, nicht dar
 zehnt

Vocal Line 3:
 Und was man
 noch in der Hand
 hat, das ist
 das was man
 nicht darob
 hat

Vocal Line 4:
 Ich sag dir, wenn du
 dich nicht darob
 hast, dann
 ist das was man
 nicht darob
 hat

Vocal Line 5:
 mein
 Glas! Glas!
 Sie
 steht mir
 kalt, das
 liegt ich

Vocal Line 6:
 darf man
 Festungswunden
 sehen, den
 Fort!

Vocal Line 7:
 Glas! Glas!

The piano accompaniment consists of several staves with complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The key signature changes throughout the piece, and there are various musical ornaments and slurs.

Poezia nu este deloc întâmplător aleasă, pentru că „trâmbițașii, cu forța sunetului lor, cu ceea ce simt ei și cântă, pustiesc, consumă măduva vieții celui care, cu răsuflarea în văpaie roșietică, cu ochiul și mâna în ardoarea flăcării îi îndeamnă să sufle în instrumentele lor, pentru a pluti apoi în înalt, în cerc rotund și a zace în final, distrus de cântul și râsul lor, măturat cu cioburile în care s-a spart”. Este o înmugurire a ideii pe care o va exprima mai târziu prin toată creația sa: el este un „jupuit de viu” (écorché) sau cum îi va declara lui Gavoty: „A scrie, este pentru mine un adevărat chin. În fața unei hârtii de scris, gura mi se usucă și inima îmi bate să-mi spargă pieptul. Încă de mic copil ideea de a mă așeza la masă și de a lua în mână condeiul îmi crea un sentiment de suferință... Era, probabil, o idee fixă pe care o aveam din naștere... De ce atâtea temeri și neliniști? Oare pentru că într-o zi, un grafolog de mare talent - care nu mă cunoștea - și-a încrețit sprâncenele văzând o mostră a scrisului meu? Verdictul a fost scurt, trei cuvinte: „Jupuit de viu...”²⁷.

Liedul *Der Bläser* este o construcție simplă, bazată pe o singură temă, ușor variată în a doua ipostază și adusă în chip de repriză, cu o modificare a ambitusului, pregătind înainte de final climaxul, așa cum Enescu va face în liedurile sale viitoare.

Suportul pianistic e structurat pe o factură pianistică repetitivă, cu ritmul imperturbabil al mâinii drepte de optime și două șaisprezecimi (ritmul arhaic dactilic) pe o pedală armonică de Re major armonic (modul drag lui Musorgski) îmbogățit cu o secundă frigidă, apoi în partea mediană în modul lidian pe Re \flat , pentru ca în final modulațiile să se succedă progresiv (Mi \flat major, Fa major, Sol major) spre climaxul unui acord de septimă pe treapta modală VI Si \flat în Re major. Finalul rarefiază brusc toată magma sonoră anterioară, în ecourile cavalcadei, pe același Re major armonic cu secundă frigidă adăugată. Este arderea unei singure idei, reînnoită din ea însăși, combustia incandescentă a unei flăcări de magneziu.

²⁷ B. Gavoty, *Amintirile lui George Enescu*, Ed. Muzicală, 1982, p. 114.

fest mich mit den Scher - - ben fort : Glas!

Glas!

rit. e dimm.

George Enescu

Liedul următor, scris la Paris pe 13/25 aprilie 1898, deschide ciclul op. 4, tipărit de editura Enoch & Cie, dedicat doamnei Matilde Colonne - soția dirijorului Eduard Colonne, care-i dirijase cu un an în urmă Poema Română și poartă titlul *Le Désert*. Pe versurile lui Jules Lemaître, născut în 1853, deci contemporan atunci cu Enescu, un poet simbolist de un farmec intelectual aparte, atent la dimensiunile spirituale ale realității - liedul cunoaște și o versiune românească semnată de Constantin Crișan – *Deșertul* – publicat într-o culegere de lieduri românești de uz didactic (caligrafia e de copiator). A fost cântat în primă audiție chiar de către dedicatară pe 6 mai 1898, la Paris în Salle des dépêches du Figaro. Având o structură tripartită cu repriză amplificată, liedul expune o cantilenă arpegică, preferată parcă de compozitor în primele opusuri, pe un tremolo ostinat, nealterat, al pianului pe o pedală armonică pe tonică, îmbogățită ca și în liedul anterior cu arhaica secundă frigidă, pentru a surprinde imobilitatea „mării sălbatice, mării ardente, cu valuri imobile”, închipuind deșertul.

Remarcabilă este traiectoria liniei vocale, cunoscând în doar 11 măsuri o ascensiune abruptă spre o culminație dureroasă, urmat de o calmare concisă, tot pe durata a 11 măsuri, evoluție bazată în

primul rând pe inteligența interpretativă a vocii, pianul asistând demersul vocal de pe un plan îndepărtat, imobil, imposibil de intersectat. Abia în partea mediană pianul susține acordic cantilena cu progresii modulatorii, ca în liedul anterior (din mi minor în fa# minor, apoi în la b), pregătind climaxul liedului pentru tot ce îi este imposibil deșertului: „zgomotul fratern al oamenilor și orașelor, râurile limpezi, câmpiile, florile fragile, frunzișul proaspăt unde murmură vântul”. Pulsul ușor accelerat al părții mediane se calmează treptat spre revenirea ideii incipiente, un ritardando care poate fi dilatat mult mai mult de către voce, cu un efect dramatic fără greș, pentru accentuarea diferenței între viață și deșert (a se vedea interpretarea lui Dan Iordăchescu acompaniat de Wolfgang Scheringer - în C.D. Electrecord EDC 433). Reluarea materialului muzical al primei secțiuni se face destul de fidel, pentru o stare poetică și mai învinsă: „mă cred pierdut într-o altă planetă, unde nimic nu se mișcă, nimic nu crește, ci trist mocnește o lume minerală”. Monotonia armonică a recitativului vocal e spartă de o insolită modulație îndepărtată, în care pianul propune un element melodic, vocea răspunzându-i într-o incertitudine minor - majoră, lăsând secunde frigice ultimul cuvânt: „Și acest infinit de lumină și nisip, această absență a vieții, asemănătoare mie, această imensitate galbenă și moartă care mă doboară”.

Deși scris la 17 ani, *Le Désert*, aduce aceeași stare de spirit plină de melancolie, durere și dor specific enesciană, ce va zămisi mai târziu celebrul *Si j'ai du mal* din 7 *Cântece de Clement Marot*. Prin acest lied, limbajul „wagnerianului” Enescu capătă o transparență preimpresionistă, foarte aproape de singularul Henri Duparc.

Liedul nr. 2 al ciclului, *Le Galop (Galopul)* e compus pe 14/26 aprilie 1898 la Paris, pornind de la versurile lui Sully Prudhomme (1839-1907), contrastând prin energia lor dezlănțuită cu statismul liedului anterior. Arhitectura aici e mai elaborată: o formă tripartită oferă cadrul pentru evoluția a două idei, expuse în diverse ipostaze, după o schemă destul de complexă pentru genul miniatural: A₁ A₂, B₁ B₂ B₃ B₄, A₁ A₂ A₁A₂ plus coda. Prima idee (A₁) încredințată vocii, într-un elan viril, traversează rapid distanța între La major și Si major, pe parcursul aceleiași fraze, pentru a coborî în terțe hurducăite (A₂) înainte de prima culminație de sorginte operistică.

Totul se bazează pe ostinatul acompaniament pianistic - aceeași formulă din *Der Bläser* – o optime urmată de două șaisprezecimi frânte aici între cele două mâini, într-o sugestie plastică de... galop, formulă prezentă de 323 de ori în 327 de timpi (spartă doar de patru acorduri placate) și calmată în final după principiul pendulului, rămas fără impuls.

Idea secundă construiește etajat partea mediană a liedului pe patru spirale ascendente, sprijinite pe acumulări modulante, ce utilizează savuros acorduri de nonă și chiar de undecimă în climaxul liedului, acord realizat prin contopirea rezonativă a unei succesiuni arpegice, o vagă prefigurare a eterofoniei viitoare.

Repriza lărgită, cu o dublă alternare a celor două idei incipiente, se luptă să acapareze prin climaxul său final greutatea întregului lied, Enescu dorind un final stins în acut, cântărețul etalând însă operistic ultimul sunet culminativ. „Iureșul năvalnic al călărețului lipit de calul său în spume, cu coama în vânt, scormonind pietrișul, biciuind iarba, fremătând de un aer nebun pe care l-a sorbit, înotând în spațiu, într-un zbor de două corpuri paralele”, este dus la paroxism prin imprecăția finală: „Strivește tot, tufiș, barieră, ramuri, torente, gropi, taluzuri, sari peste tot cu un singur salt, fugi, visez eu cu ochii închiși, mă aplec și du-mă, du-mă în necunoscutul profund!”. Astfel cavalcada nebună a tinereții, asemănătoare zborului de vultur, se mută în spațiu, traversând lumea, adăpând sufletul cu un aer mai pur, muiat în vânt, topit în vis spre neant, admirabil sugerat de moartea mișcării în final.

Ex. 2



Ultimul lied al ciclului, *Soupir (Suspîn)*, compus la 5/16 iunie 1898 la Paris pe versurile aceluiași Sully Prudhomme, continuă linia impresionistă a lui Henri, Duparc, începută cu *Le Désert*, abordând chiar același text poetic. O paralelă între „Suspînul” lui Enescu și cel al lui Duparc e o ocazie de a decipta procedee

componistice dictate de aceeași lume poetică, dar aparținând unor personalități artistice cu experiențe diferite și de extracție diversă. Ambele lieduri sunt tripartite (formă generată de poezie probabil). Amândoi compozitorii recurg la magia unei formule ostinat legănate prin prezența unor sincope, polifonică la Duparc, armonică la Enescu. Formula enesciană derivă parcă din permanența ritmică barocă (similitudini cu *Adagio* din *Suita pentru pian în stil vechi în sol minor*), combinând însă pulsul binar cu cel ternar într-o succesiune de ritmuri antice binare: iamb, pir.

Ex.3

Lent

mf

Ne ja - mais la voir ni l'en-

Lent

p

Ambii autori așează formula repetitivă nudă la început, intervenind pe urmă cu melopeea vocală: Duparc începe cu un descensio înfrânt, Enescu ondulează mioritic două propoziții aproape progresive spre un vârf blând, încărcat de regret: „A nu o vedea, a nu o auzi, a nu o chema cu glas plin, dar a o aștepta și a o iubi, mereu...”.

Este interesant cum fiecare compozitor găsește o altă intonație pentru accentele prozodice, un ritm apropiat de vorbire, iluminând însă diferit sensurile: Duparc conchide cu un ascensio rămas suspendat într-un climax - mirare: „*toujours l'aimer*, mereu a o iubi”. Enescu afirmă cu un portamento ascensional, urmat de un descensio stil romanță.

Ex. 4a: Henri Duparc

Tou - jours l'ai - mer

Ex. 1b. George Enescu

14 *dim.*
cor, tou - jours les lui ten - dre, Tou -

16
jours l'ai - mer

Deși evoluând diferit în partea mediană, cele două lieduri își apără formula de mai sus, lăsând speranță la Duparc și sugerând învingere la Enescu.

În revenirea primei secțiuni se revelează faptul că evoluția vocală este doar vârful aisbergului armonic care înaintea în oceanul acordic, fascinant și diferit la fiecare autor, aducând în final modernele acorduri cu trepte adăugate (la Enescu).

Finalul este rezolvat interesant la Enescu, care aduce o nouă cantilenă în concluzia pianistică, pe care o transformă într-un antecedent, ce-și găsește consecventul tocmai în ultima replică vocală, rămasă virtual în memoria auditivă.

Se poate ca în contopirea armonicelor pianului, în formula de grație balansată, Enescu să întrezărească ceva ce peste ani va lua forma unică din Carillon Nocturne (Suita a III-a pentru pian).

În același an, tot pe versurile lui Sully Prudhomme, dar publicat în editura Hachette, Enescu compune liedul *Si j'étais Dieu* (*Dacă aș fi Dumnezeu*), o dezlănțuire alertă bazată pe o singură idee ascendentă, prezentată în diverse ipostaze: variat ornamental, modulată la relativa minoră, dezvoltată spre final, urcată apoteotic în codă mult în discant, o idee care deși se desfășoară într-un puls ternar conține celule melodice incipiente ale Imnului regal al României:

Ex. 5

Tră - ia - scă Re - ge - le

Acompaniamentul pianistic desfășoară acorduri pe trepte alăturate, așezate debussyst toate în răsturnarea întâi, într-o

textură egală de șaisprezecimi ternare, refuzând parcă orice relație armonică funcțională clasică. Spre final valorile se îndesesc binar, aglomerând pasta pianistică pentru a sublinia climaxul, plasat operistic în final.

Ideea poetică îndrăzneată propune „o lume ideală: fără de moarte, cu oameni buni, fără despărțiri definitive, cu lacrimi doar de bucurie, cu fructe fără coajă, cu munca precum un joc, pentru încercarea forțelor, cu un cer mereu albastru, desfășurat pentru iubita, rămasă... înger (!)”. Noroc că totul este doar o ipotetică geneză!

În vara aceluiași an, Enescu compune la Sinaia șapte lieduri în limba germană, pe versurile reginei poete Carmen Sylva (tipărite de Editura Salabert, 1965, pentru Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1968) urmând să mai adauge în câțiva ani, alte creații diverse, finite sau schițate, lăsate mult timp de o muzicologie tendențioasă în sfera lucrărilor de școală, imitative, epigonice, de conveniență, scrise evident prea repede, pentru a se achita de obligații. Liedurile pe versurile reginei poete demonstrează acum o asumare deplin responsabilă a modelelor tradiției romantice germane, care alături de suplețea franțuzească experimentată în liedurile analizate până acum, devin coordonatele determinative pentru stilul enescian de maturitate. Clemansa Firca analizând acest aspect afirmă: „A considera... compozițiile lui Enescu pe versuri Carmen Sylva exclusiv sau precumpănitor prin prisma contingențelor cu modele consacrate... ar fi... pe cât de comod... pe atât de limitativ și irelevant în ultimă instanță pentru demersul tânărului autor... Ne-am situa, cred mult mai aproape de adevărul naturii creatoare enesciene plecând de la premisa că tânărul Enescu nu a imitat ci și-a asumat modalitățile muzicale ale trecutului, gestul eclectic neconjugându-se în mod obligatoriu, în cazul său, cu minusul de relevanță și de comunicativitate artistică a compozițiilor. Nu puține sunt partiturile (foarte) tânărului Enescu, care dezvăluie atitudinea eminentă creativă a compozitorului față de tradiție, faptul că Enescu nu copiază ci plăsmuiește, imaginează, inventă în cadrele oferite de tradiție, acesta...este și

secretul prospețimii romantice a liedurilor pe versuri de Carmen Sylva”²⁸.

Liedul *Zaghft (Sfios)*, pentru bariton și pian, e compus pe 9/21 august 1898 la Sinaia, primul după liedurile franceze amintite anterior. Poate de aceea atmosfera sonoră, în ciuda textului german este ușor fauréiană, transparentă și elegantă într-o manieră latină - galică neîndoioasă (continuă chiar factura de acompaniament din *Si j'étais Dieu*, cu eflorări harpistice ale arpegiilor din fundalul armonic, împărțite parcimonios între cele două mâini, deși din punct de vedere armonic, mult mai bogată decât cea franceză). Monopartit, liedul dezvoltă o cantilenă cu iz de romanță, salvată de monotonie, prin modulații și varieri intervalice, pentru o lume poetică discret romantică: „Crezi că ai greșit, sărmană, dulce fată, dacă iubirea te tulbură. Îmbracă-ți inima în haine de sărbătoare și dacă soarele a apus, va străluci în tine! Cu astfel de raze ești firavă, fină și mărunță, simți chinurile morții dar știi tu, dragă fată, că ești tu însăși un mic soare ce șovăie în fața ta , pășește mut și tremură de o astfel de dorință!”. Pregătind punctul culminant al liedului aflat spre final (ca în mai toate liedurile enesciene), pianul abandonează pânza arpeagică pentru un element melodic derivat din cel vocal - o ranversiune liberă a motivului secundar - care rezonează apoi în golul armonic al unor pânze, pe care le bănuim prinse în pedala de rezonanță.

Scris în aceeași zi cu acest lied, următorul *Armes Mägdlein (Sărmana fată)*, este tot un lied monopartit scurt, dar cu o lume armonică mai variată, de influență wagneriană, în care pianul propune o idee melodică generoasă, cu funcție interludică, pregătind expunerile vocale psalmodiate reținut și uniform pentru un climat poetic extrem de trist: „Eh, inima mea boalește, am cântat prea mult, corzile ți s-au rupt lăută, nicio armonie nu mai vreau să o fac să sune, de sunetul obișnuit trebuie să mă las, lacrimi fierbinți cad din corzile mute, îndârjită și fierbinte lupta se dispută în inimă, mă trezesc plângând și mă culc în lacrimi, lumea este moartă, moarte-s cântecele mele”.

²⁸ Clemansa Firca, *Enescu, relevanța „secundarului”*, Ed. Institutului Cultural Român, 2005, p. 32.

Acest lied confruntă însă două planuri muzicale distincte: unul în mișcare, melodic descendent, prezent în interludiul pianistic rapsodic și în cele câteva motive descendente vocale și un altul imobil acordic, cu ritm de pendul ostinat la pian și recitativic la voce.

Ex. 6

Ex. 7a

mf traurig

5 Eh mein Herz er - krankt, Hab'ich hell ge - sun - gen, Al - le Sai - ten

Ex. 7b

f

Kei-ne Har-mo-nie will ihr noch ent-tö - nen,

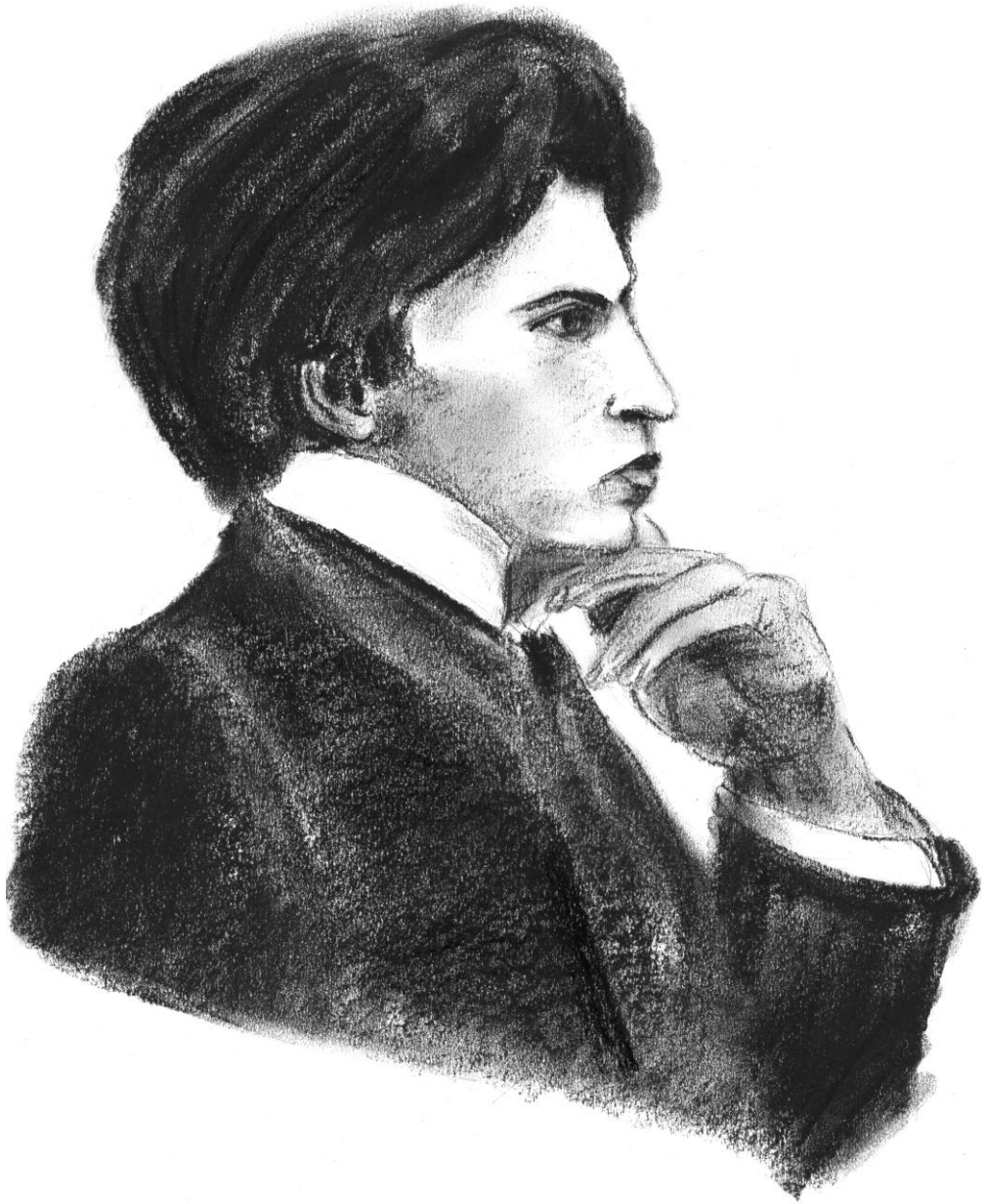
Liedul este o succesiune suplă de intersecări ale acestor planuri, refuzând parcă un moment culminant, cu o victorie finală a planului static, psalmodic la voce și pendul de contratimpici sincopați la pian.

Junge Schmerzen (Dureri tinerești), Duo în formă de Canon pentru mezzosoprană și bas, scris la 10/22 august este un exercițiu stilistic neobaroc în care vocile se țes într-un canon la cvintă, cu o diferență doar de trei optimi în succesiune, susținut de un continuu pianistic construit prin succesiuni egale de celule melodice

asimetrice, repetitive, progresive, în stilul Bach, pentru mâna dreaptă și o pendulare de octave la stânga, stil basso-continuo. Cu patru strofe sfârșite de același vers concluziv: „Cu toate acestea sunt trist”, canonul este o demonstrație spumoasă despre avantajele și dezavantajele iubirii, ce poate fii perfectă în deplină armonie cu întreaga lume, dacă omul nu ar putea strica prin natura sa, fericirea. „De aceea sunt trist”, concluzionează mezzosoprana îngânată după trei optimi și la cvintă de bas, pentru ca apoi un „Ah”, simultan elegant și convențional, să pună punct dialogului canonic printr-o arhaică cadență picardiană parfumată (modelul era doar Bach, nu?!).

Der Schmetierlingkuss (Sărutul fluturilor) scris pe 12/24 august, ascunde sub elegantele idei melodice împletite între pian și vocea de bariton, o formă de sonată fără dezvoltare, cu o expoziție completă, având o triplă expunere a temei principale, cu o temă secundară postată insolit la relativa minoră a dominantei, cu repriza aducând varierea temei principale și tema secundară la tonica majoră. Coda amintește la pian tema principală ce va urca extatic spre climaxul vocal.

În versuri (traducerea creatoare a lui Coșbuc), tema I afirmă: „Cu gene încins-a ochii tăi / Cel ce a creat din veci iubirea, / Iar ei sclipiri de soare au prins / Și-un fulger umed le e privirea. / Cu drag eu genele-ți ating, / Cu genele-mi de tremur pline, / Din ochi clipesc aprins și des / Și astfel te sărut pe tine”. Tema a II-a completează: „Bătând din aripi când ne sunt / unite-aprinsele pleoape. / E parcă soarele-ar luci / Și-ntr-însul ne-am uni de-aproape”. Repriza anunță: „Atunci eu sorb în ochii mei / Privirea ta (tema I) și tema II adaugă: „Și mă-mpresoară / Scânteii, un râu adânc de foc, / Iar genele se scoboară. / Se face noapte-n jurul meu / Eu pier în strângerea clipirii”, coda izbucnește: „topit de flacăra iubirii”. În originalul german, lucrurile se petrec asemănător, nu identic pentru că George Coșbuc recrează o poezie, nu o traduce, iar această versiune în versuri depășește cu mult în frumusețe adevărul prozei.



În ciuda complexității formale, a invenției tematice și a climatul poetic dedicat și scaldat în iubire, ceva s-a întâmplat în alcătuirea acestui lied, pentru că nu sună prea bine: de vină este factura pianistică arpegic descendentă, eforată harpistic precum liedurile anterioare, dar invers expusă, lăsând mereu timpul slab în bas. Ori poate aceeași factură la corzi - eventual ciupite - ar avea o rezultată sonoră propice susținerii cantilenei vocale, dar la pian, basul fiind totdeauna mai puternic prin însăși construcția instrumentului, factura pare chinuită. Interpretul poate încerca orice, chiar imposibilul, în topirea basului într-o linie continuă șerpuită. Efectul este întrerupt, descărnat, răsturnat, umbrind frumusețea cantilenei vocale. Introducerea la mâna dreaptă a unei linii melodice adiacente încearcă să distragă atenția, să repare, dar nu reușește decât să încarce construcția, neasigurându-i stabilitate. Abia în ultimele măsuri Enescu inversează acompaniamentul arpegic, finalul sunând bine romantic (à la Chopin, Schumann). Poate Enescu a construit deliberat totul astfel, pentru a răsturna perspectiva romantică (teribilism adolescentin!).

Reue (Regretul) compus în aceeași zi cu cel anterior (12/24 august 1898), este un exercițiu stilistic de variații baroce, o ciaconnă (pentru că termenul de passacaglie nu se poate aplica niciodată muzicii vocale). Prima strofă conține o temă gravă și solemnă, declamată psaltic la voce și însoțită de acorduri lungi ca de orgă sub bolți de catedrală la pianul acompaniator. Celelalte patru strofe sunt tot atâtea variații în special ale acompaniamentului pianistic, vocea modificându-și doar valorile după declamația poetică; variația primă fărâmițează stâlpii armonici pianistici în succesiuni arpegice ale acordurilor componente, în valori cursive, recompunând în cutia de rezonanță a pianului acordul matrice inițial (bine înțeles prin inteligența interpretului pianist, care va ști să insereze sfărâmăturile acordului în umbra basului suveran).

Variația a doua reține din acordurile de bază numai pedala armonică tonală (mi b în bas neschimbat) acordând dreptei șansa unui contrapunct liber, bazat pe același traseu melodic repetitiv, capabil însă prin alterații pasagere să sugereze aspirații modulante, înăbușite de severitatea isonului din bas. Variația a treia revine la acordurile tematice, schimbate pe rând între cele două mâini ale

pianului, completate la polul opus de game cromatice ascendente și descendente, în aceeași interșanjabilitate a mâinilor și registrelor pianului dictată de temă. Gamele cromatice par a continua un fir neîntrerupt, dacă joncțiunea nu s-ar fi făcut la o distanță chiar mai mare de trei octave, obligând pianistul la topirea și nesocotirea acestei diferențe de registru. Oricum această intarsie lisztiană e o prezență insolită în ciaconna de stil baroc. Ultima variație revine la textura acordică, amplificată pe mai multe nivele: pe de o parte tema cu sens melodic în registrul mediu și acut, pe de altă parte, pedala basului amplificată dintr-un tremolo (de timpani în crescendo din *Fantastica* de Berlioz!), ceea ce conferă pianului puteri orchestrale nebănuite, prin folosirea unor procedee atât de simple. Aceasta, pentru că întreg liedul este o ilustrare perfectă a avertismentului: „Să nu te duci acolo unde locuiește Regretul!”, ingenios dezvoltată spre o augmentare sonoră ce reproduce parcă pe alte coordonate evoluția ideii din *Aria calomniei din Bărbierul din Sevilla* de Gioachino Rossini.

Textul poetic, bine gradat, a contribuit benefic la invenția sonoră: „Să nu te duci unde trăiește Regretul!. Prin aceste porți ale iadului, unde noaptea înghețată și disperarea tronează, se pășește prin cuvinte ușoare. Nu te du unde bântuie Regretul, căci inima ta va fi călcată în picioare, în chinuri dureroase, surprinsă și nu te mai poți ruga! Să nu mergi unde Regretul pândește cu nerăbdare și groază să te stoarcă, unde spaima îți împietrește fața și mâini de călău te înlănțuie! Nu merge acolo unde sălășluiește Regretul, el te strivește în picioare până când răsuflarea și văzul ți se iau, suierându-ți: «Căiește-te acum! » Să nu te duci acolo unde Regretul te ademenește, cu semne înșelându-te; te gătuie, te fărâmiță și te soarbe în văpaie!”.

Tot acest text este declamat retoric, cu o economie de mijloace de sorginte arhaică, pe ambitusul redus al unei cvinte, lărgit doar în ultimele trei măsuri de o octavă, valorile fiind deduse din rostirea silabică cadențată, proprie limbii și prozodiei germane. Pianul, în schimb, desfășoară un întreg arsenal simfonic - concertant, făcând din acest lied o adevărată ciaconnă pentru claviatură și voce (se poate lesne imagina o versiune cu orgă - Enescu fiind în anii maturității un pasionat interpret și al acestui instrument). Cadența picardiană finală conferă încă o dată acestui lied o noblețe barocă,

armonizată perfect cu ambianța Castelului Peleș din care a fost dedus.

Liedul *Schlaflos (Nesomn)*, scris pe 15/27 august este un alt exercițiu de construcție sonoră bazată pe o singură idee, expusă tripartit și prefațată de o introducere cu rol dramatic. Plasată într-un registru foarte grav, repetând de patru ori același motiv auster, separat de tăceri, introducerea se transformă în gaură neagră pentru recitativul vocal închinat „perinei de bazalt dar și a inimii, strânsă de o menghină rece, dură și invizibilă a nedormirii”. Tema liedului evoluează într-un plan tonal inedit, tripartit arcuit pe relația fa minor, sol b minor, fa minor, cu o ușoară inversare a rolurilor în repriză, (pianul începe ideea, vocea o sfârșește). În toată această desfășurare tematică, pianul păstrează nealterată formula ritmică imaginată ca urzeală imobilă pentru evenimentele melodico-armonice inventate (exact ca cea din *Soupir*). În ciuda atmosferei de așteptare nemișcată, pe care liedul o impune pe aproape 2/3 din curgerea sa, acumulările subterane poetico - armonice duc la o explozie culminativă, exact înaintea reluării ideii principale în tonalitatea inițială, pentru ca în codă, pulsul acordic ostinat de contratimpuri sincopați să se desfacă în succesiuni arpegice alerte de șaisprezecimi, spărgând suspansul.

Momentul coincide cu singura înseninare a textului, când „numai norii zorilor, aprinzând soarele, aduc speranța și sfârșitul chinurilor insomniace, de căutare în cărți a adevărului”. Ultimele măsuri revin la formula matrice, dar o organizează fluid pe o traiectorie acordică mai bogată și iluminată picardian, precum în liedurile anterioare (a patra cadență picardiană din șase lieduri - eticheta castelană obligă!).

Dacă firul melodic din *Reue* sau *Schlaффlos* este mai aproape de declamația recitativă, în *Frauenberuf (Menire de femeie)*, Enescu găsește o temă ce-l încifrează și-l dezvăluie deopotrivă:

Ex. 8

Allegretto grazioso



The image shows two staves of musical notation. The first staff is in treble clef, 3/4 time, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It begins with a dynamic marking of *mf* and a tempo marking of *Allegretto grazioso*. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with a fermata over the final note of the first phrase. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns.

Frumusețea ei asimetrică și ambiguitatea ei tonală o fac aptă pentru un travaliu contrapunctic laborios, cu împletiri imitative, canonice uneori, lăsând să apară pe scurte porțiuni unisonuri (idee ce va sta la baza eterofoniei viitoare).

Este o melodie pe care Enescu și-o dorea la modul ideal în orice muzică, așa cum declara într-un interviu publicat în „Rampa nouă ilustrată” la București, pe 19 iunie 1916: „Greutatea este că fuzionarea ritmurilor, sudarea momentelor, modularea accentelor, să n-aibă aerul că au fost plănuite cu sforțare și caznă - melodia să curgă neted, ca unda în alvie”²⁹ (albie- moldovenism din arhaica interșanjabilitate dintre B și V - prezentă în limbile latine și vie azi în spaniolă).

Compus pe 18/30 august, liedul este structurat tripartit, cu prima secțiune intens polifonizată, cu partea mediană omofonică, susținută de o textură acordică uniformă de optimi binare, în contrast cu mersul ternar - compus din restul piesei și cu o revenire la fel de bine lucrată contrapunctic, chiar cu o simulare de stretto în codă, pregătind climaxul final (așa cum va obișnui mai târziu Enescu).

²⁹ G. Enescu, *Interviuri*, ediția II, îngrijită de Laura Manolache, Ed. Muzicală, 2005, p. 104.



Întreg cântecul este o gloriificare a „menirii femeii de a însufleți frumosul, de a utiliza amănuntele vieții pentru obținerea bucuriei, de a înțelege și a vindeca, tănuind slăbiciunile umane, de a purta surâzând greutatea soartei, de a plăti cu sângele inimii ei ceea ce a reușit să economisească, de a fi crin cu miezul de foc, sau prin strălucirea razelor sale - stea călăuzitoare rătăcirilor, aducându-și cu puterea sufletului ei feminin (femeia nu este sexul slab, cum s-ar spune azi) ofrandă însăși viața ei, clară și inaccesibilă, ca un munte de cristal”.

Pe 8/20 septembrie, Enescu scrie la Cracalia (în Moldova paternă) liedul *Pensée perdue* (*Gând pierdut*) pe versuri de Sully Prudhomme, întrerupând linia cântecelor castelane în limba germană.

Aflat la Muzeul Enescu din București, în două versiuni, liedul este o întoarcere la fluiditatea scriiturii transparente de influență franțuzească pe linia sonorităților arhaizante ale lui Duparc, Godard sau Fauré. Enescu a lăsat două versiuni, ezitând în partea mediană pentru o formă definitivă, preferând în prima versiune o expresie melodică colorată, respectiv în a doua versiune albul unui recitativ pe același sunet.

Desfășurat tripartit, liedul propune o temă principală izvorâtă parcă din rezonanța isonică a tonalității de bază - solarul Re \flat major și o temă secundară în majorul armonic (fluctuantă și melancolică treaptă a VI a modală - Si \flat), pendulând în partea centrală și între transpunerea ideii principale la dominantă, sau lansarea unei ancore, în apa liniștită a unui recitativ pe același sunet, ambele opițiuni păstrând nealterată legănarea pianistică.

Prezența gravă a bașilor circumscriu o lume poetică specială, rareori abordată, însăși prinderea ideii poetice: „E atât de dulce gândul încât trebuie, pentru a-i simți forța de atracție a viziunii începute, să te trezești brusc cu inima gata să-l prindă, deși nu poți reveni și rămânând în suflet, acolo va și sfârși murind”. Pierderea acestei materializări ale gândului intim, chinul oricărui act de creație, e admirabil surprins de înfrânta secțiune mediană a fiecărei versiuni – fie melodic, fie recitativ: „La ce visez acum, la acel vis dispărut, îi datorez lacrimi? Mă lasă uluit și frumusețea acelei secunde, niciun efort nu mi-o mai va dărui”. În repriză, tema

principală suspină melancolic: „Nu am gustat din fericire în această lume, decât în vis, și acel vis mi-e pierdut”. Comentariul pianistic calmează treptat legănarea – matrice, coborând ecoul tematic în străfundurile grave pline de armonice stinse, Enescu punând punct, prin semnătura sa doar pe versiunea fără recitativ.

Pe 4/16 octombrie, vineri (ajun de sabbat) Enescu scrie un lied insolit, *Wustenburg (Imagine din deșert)*, pe versurile lui A. Roderick (fără permisiunea acestuia, notează compozitorul). Dedicat domnișoarei Sutzo, liedul are alura unui cântec popular, istorisind o poveste despre Nathan înțeleptul (după Lessing) care aflat cu soacra sa în Sahara, se va salva de tigrul, spunându-i fiarei doar adevărul – Sarah, e soacra sa - lucru care-l va speria chiar și pe animalul fioros. Liedul e tripartit, cu o idee principală cochetând modal, cu secțiunea mediană majoră, tinzând însă spre un mod cromatic cu secundă mărită (aluzii orientale), reluarea făcându-se inițial în minor, pentru ca în codă să învingă majorul.



Temele alerte de sorginte populară sunt desprinse parcă din folclorul kletzmerilor. Enescu adaugă în josul paginii un desen cu Nathan în costum tradițional alături de o fioroasă soacră (de trei ori mai mare) și un tigrul abia încropit din cap și câteva valuri de

creion. Textul pare preferat de Enescu și pentru jocurile de cuvinte pentru care avea o atracție deosebită: Sahara, Sarah și Satan, trei laturi interșanjabile. În ciuda glumei, pianul are un rol serios de acompaniament bine ritmat, cu o culminație orchestrală în final și un unison general în partea mediană.

De la folclorul evreiesc, Enescu trece tot în același an spre alte sonorități orientale în liedul *Chant Indou (Cântec hindus)*, scris în 1898 pe versuri de Geraldine Roland. Introducerea pianistică devenită interludiu și codă, feliind curgerea vocală, propune o formulă melodică de sorginte orientală, plutind ostinat pe o armonie neobișnuită: două cvinte goale suprapuse, sfidând funcționalitatea clasică. Abia odată cu apariția celor două motive melodice vocale - înrudite între ele și derivate din acompaniamentul pianistic - muzica redevine tonală. Cu o blândețe europeană, muzica curge întreruptă doar accidental de secunde mărite orientale și de un unison, ce-l acaparează pe Enescu în momentul culminant. În rest, liedul se reia identic pentru a doua strofă, lăsând poezia să fie ritmată de obsesivul motiv introductiv, permanentizat în urzeală, pentru „cântul de preamărire a marelui Brahma, înălțat de sufletele junglei”. Lumea sonoră evocă un orient imaginar pe coordonatele postromantismului francez (Bizet, Massenet), impresionismul fiind încă ocolit (dascălul Fauré nu era de acord cu revoluționarul Debussy, iar Enescu este deocamdată un elev loial). În același an 1898, pe 1/13 noiembrie, la Sinaia, Enescu scrie o scurtă lucrare polifonică destinată unui cor mixt, tot pe versurile reginei Carmen Sylva, *Waldesgesang (Cântecul Pădurii)*, inclusă în același album cu lieduri germane tipărit de Enoch pentru Editura Muzicală (1968). Miniatura corală desfășoară un material sonor diferit pentru cele 6 strofe poetice, în buna tradiție a armoniei clasice germane de sorginte populară cu câteva împletiri contrapunctice modale cu un climax la sfârșitul strofei a cincea, lăsând strofei finale funcția liniștitoare și concluzivă de coda. E puțin insolit că acest „lied coral” compus în plină toamnă, e o gloriificare a elanurilor primăverii, din natură și din sufletele oamenilor, sub iubirea adâncă și adevărată a Părintelui suprem, fluviul Rin.

**Sphinx-
Canon!**

S P H Y N X S P H Y N X

Ein mal al-le tau-send Jahr

S P H Y N X N A D A C A P O

Nicht die Sphinx le-ben - dig. (Carmen Sylva)

George Enescu

Sinaia, den 2. November 1893.

A doua zi după Waldesgesang, pe 2/14 noiembrie, Enescu compune cea mai elaborată construcție vocală a sa, canonul Sphinx, bazat pe primele 2 versuri ale poemului cu același nume de Carmen Sylva „O dată la o mie de ani, Sphinxul va reînvia”. Fără niciun acompaniament instrumental, precum miniatura corală anterioară, lucrarea încifrează în cele 6 măsuri ale sale un mesaj poetico-matematic, izvorât din aparența ludică a compozitorului, dar arcuit enigmatic între polifonia olandeză timpurie și construcțiile matematice ale structurilor muzicale din veacul trecut. Poate canonul acesta ar fi putut fi o direcție a creației enesciene, dacă geniul său nu ar fi fost atât de organic legat de frumusețea vibrației sonore postromantice și post impresioniste. Clemansa Firca a analizat profund această lucrare, remarcând că: „substanța sa muzicală se identifică cu un principiu constructiv abstract numeric. S-ar putea spune de fapt că sub imperiul cifrei 6 această lucrare se edifică căci sunt cele 6 litere care compun cuvântul Sphinx care determină cele 6 părți ale canonului, cele 6 chei care le corespund, cele 6 gradații dictonice ale melodiei, depersonalizată, o austeritate

aproape hermeneutică,...asemănătoare cu repetiția unei formule magice...produsul unui joc gratuit sau semnificație ascunsă”³⁰.

Rodnicul an 1898 se încheie după numeroase concerte la Paris și în țară cu *Sonata pentru violoncel și pian op. 26 nr. 1*, în anul următor va scrie *Sonata a II a pentru vioară - op. 6*, va obține Premiul I la absolvirea clasei de vioară a Conservatorului din Paris.

Seria liedurilor pe versurile Reginei Carmen Sylva continuă cu *Maurerlied (Cântecul zidarului)* și cu *Königshusarenlied (Cântecul husarilor regali)*, compuse la Cracalia (domiciliul tatălui său) la distanță de o zi (pe 1/13 septembrie 1899 și pe 2/14 septembrie), făcând parte din *Cântecele muncitorului manual*, editate de Salabert și Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor.

Maurerlied este dăltuit dintr-un material dur, din care Enescu va sculpa mai târziu *Bourée-ul* din *Suita în Re op. 10 pentru pian și Burlesque*, din *Suita a-III-a op. 18*. Structura e destul de complexă pentru un lied, o formă de rondo simplu (A B₁ A B₂ A), derivată chiar din alternanța vocală a refrenelor și cupletelor. Prima secțiune – A, rostogolește armonii aspre modale, cu acorduri voit primitive, fără terță, pe relația treptelor VI și IV cu tonica, fără tirania clasică a dominantei, cu contratimpî bolovănoși, vocea aducând motive scurte, sacadate în salturi de terțe, cvinte sau octave (!) cu sincope și diviziuni binare spărgând permanența ternară propusă. Toată această substanță sonoră dispusă poliedric, schițează un „Hei-rup” al muncii de zidar: „încă o piatră și încă una, și puțin mortar; înțeață văpaia soarelui și piatra arde, var aici, țigla colea, hai, grăbiți-vă salahorilor, știe cucul pe unde zăboviți, leneșilor”. Secțiunea secundă B₁, de contrast, restabilește mișcarea ternară generală, pentru liniștea unei cantilene blânde, cu mai puține salturi vocale, pianul amintind stins, în străfunduri, asperitățile primei secțiuni, într-o legănare plină de milă pentru suferințele meșterilor zidari în munca lor dură.

³⁰ Celamnsa Firca, *Enescu, relevanța „secundarului”*, traducere din lb. franceză a autoarei, *op.cit.*, p. 38-39.



Revenirea primei idei se face firesc, fără nici o anticipație, pentru ca imprecaziile meșterului să-și facă efectul în fața ucenicilor leneși. Următoarea ipostază a ideii secundare (B₂), e mult mai caldă și mai complexă pianistic, cu o pânză de figurații polimetrice (suprapunere de patru șaisprezecimi cu triolet), pentru *gândul ce aleargă spre cei ce vor locui fericiți în casa ridicată cu trudă de zidari*. O ultimă apariție a primei idei, cu incisivitatea unei lovituri de teatru, tăind pânza de păianjen a pianului din *ppp*, cu scrâșnetele acordice în *ff*, obligă tot materialul sonor la o evoluție rodnică spre un climax, plasat ca în majoritatea liedurilor enesciene spre final, pentru o imprecăție cu efect mobilizator: „Să vă trăsnească fulgerul, să vă plouă în toată vremea, grămadă de leneși, azi transpirați, nu mâine, și casa să o ridicați!”. În ciuda colțurilor, liedul se încheie rotund, cu armoniile începutului devenite intersecții de armonice cu iz de clopote.

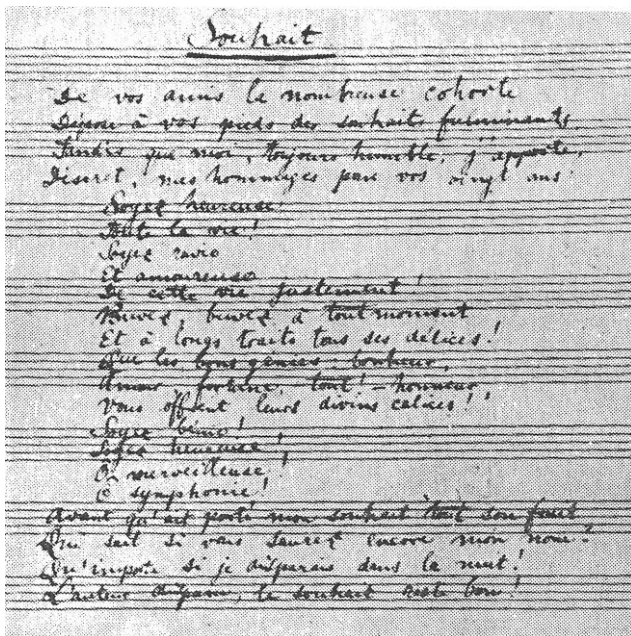
Königshusarenlied repetă parcă „rețeta” liedului anterior, cu o melodică înrudită, din imprecății scurte și melodii hurducăite printre salturi de terțe și cvarte „foarte ascuțit vorbit și nu chiar cântat” este indicația pentru voce. Acompaniamentul pianistic se bazează pe o formulă repetitivă bine găsită pentru o sugestie de cavalcadă. Întreg liedul monopartit se organizează pe această urzeală în cinci spirale ascendente, ultima, cea mai lungă mergând spre climaxul festiv din final, pentru mirajul aurului Rinului, ce mocnește în fiecare cavaler husar - sau în fiecare wagnerian de mărturisit (precum Enescu).

Compus pe 15/27 noiembrie în București, liedul *Souhait (Urare)* este dedicat domnișoarei de onoare a reginei, Ella Bengescu, la împlinirea vârstei de 20 de ani, prilej pentru compozitor să-și folosească și condeiul literar plurilingvistic. Amator de calambururi și jocuri grafice, Enescu, născocoște un text sensibil, delicat moralizator și fin hazliu, organizat grafic sub forma unei uriașe litere E (de la dedicatară dar și de la autor deopotrivă):

De vos amis la nombreuse cohorte
Dépose à vos pieds des souhaits foudroyants
Tandis que moi, toujours humble, j'apporte
Discret mes hommages pour vos vingt ans :

Soyez heureuse
Toute la vie
Soyez ravie
Et amoureuse
De cette vie justement !
Buvez, buvez à tout moment
Et à longs traits tous les délices !
Que les bons génies, bonheur
Amour, fortune tout ! – honneur
Vous offrent leurs divins calices !
Soyez bénie !
Soyez heureuse !
Ô merveilleuse
Ô symphonie !

Avant qu'ait porté mon souhait tout son fruit,
Qui sait si vous saurez encore mon nom ?
Qu'importe si je disparaissais dans la nuit !
L'auteur disparu, le souhait reste bon !



Dintre amicilor cohortă mare
Ce vă aștern urări stridente la picioare,
Eu singur vă aduc supus, discret
Pentru cei douăzeci de ani, o plecăciune în secret.

Fiți fericită
Toată viața
Iubitoare
De-a voastră viață trecătoare!
Sorbiți încet în orice clipă
Pe rând deliciile iubirii,
Pe care genii mult ferice,
Amor, noroc și onoruri multe,
Le pun în cupe de calicii
Fiți binecuvântată!
Fiți voioasă!
O minunată!
O simfonie!

Și înainte ca urarea-mi să își desăvârșească țelul
Veți ști voi oare de al meu nume, cum îi e felul?
Ce vă pasă de-n-noaptea rece voi dispăre!
Poetu-i dus și cu a lui urare nu moare!

(Traducerea literară a autoarei, nedestinată cântatului, pentru gustarea calamburului grafic)

Pentru a plia forma muzicală pe această ingenioasă formă poetică, Enescu apelează la tiparul rondoului simplu –A B A B A-, alternând două idei ușor diferențiate prin pulsație: A - binar, B - ternar.

Prima idee demarează simplu pe un acompaniament tipic romantic, dar se împlinește în discant printr-un citat din *Ave Maria* de Schubert.

Ex. 9



Repetiția logică a acestei propoziții ascunde o surpriză: motivul din *Ave Maria* apare în minor.

Ex. 10



Este un gest delicat, asemănător cu al lui Schumann, din finalul liedului *Widmung – Dedicatie* (scris pentru Clara Wieck în 1840, anul căsătoriei lor).

Pentru Enescu nu are însă aceeași semnificație, el nefiind persoana care glumea cu lucrurile serioase. Apariția acestui citat schubertian, cu cele două fațete major-minor ține mai mult de o încifrare a semnăturii enesciene în curgerea melodică nevinovată a liedului: acel faimos **mi mi b do E(n)ESC(u)**. Schubert a scris de altfel *Ave Maria* în Si b major și pentru nici o voce înaltă sau gravă transpoziția nu e în Do major! Deci Enescu a ales-o special pentru a-și codifica semnătura.

Partea secundă B conține vagi aluzii la un alt lied romantic - *An meinem Herzen, an meinem Brust*, (*La inima mea, la pieptul meu*) din *Frauenliebe und Leben (Dragoste și viață de femeie)*, de Schumann, cu elanul ternar tineresc și plin de speranță.

Rondoul se împlinește apoi prin reluarea identică a ideilor anterioare, adaptate noilor versuri, cu finalul amintind pentru ultima oară de *Ave Maria* lui Schubert în Do major(!), iar în loc de semnătura compozitorului, se găsește în colțul paginii nota: *Un adorator al Simfoniei - 15/27 noiembrie 1899.*



Pe 21 noiembrie/3 decembrie 1899 Enescu compune la Sinaia două lieduri pe texte franceze: *Dédicacé (Dedicație)* și *La Quarantaine (40 de ani)*, care au fost considerate până nu demult ca fiind scrise pe versuri proprii (poate și sub influența liedului anterior). Muzicologul Clemansa Liliana Firca atrage atenția că „autorul versurilor este poetul francez Charles Fremine, poeziile respective făcând parte din volumul *Bouquet d'automne* (Paris, Editura A. Lemarre, 1890) aflat în biblioteca lui Enescu din casa sa, din spatele Palatului Cantacuzino”³¹.

Manuscrisele acestor două lieduri dezvăluie legătura și continuitatea lor, primul apărând ca un preambul pentru cel de al doilea, scris pe aceeași pagină.

Dédicacé nu este de fapt un lied în accepția clasică - este un exercițiu, declamatoriu liber, fără valori, fără înălțimi, marcat în șase puncte de intervenția pianului, fie cu rol de sprijin armonic, fie de comentariu concis la sfârșitul unei propoziții, fie ca ilustrator al vreunei idei poetice (o foarte scurtă intervenție melodică), fie ca o concluzie.

Lucrarea seamănă cu acele picturi parțial neterminate, unde efectele de culoare impresionează mai mult decât finisarea personajelor (a se vedea *Balul* lui Theodor Aman).

Textul este de o sfială proprie enesciană și nu este de mirare că i s-a atribuit atât de mult timp: „*Voi ce cadențați rime, romancieri fermecători de cuvinte artizani, brodeuri de pagini*, nu v-am mulțumit pentru trimiterea dragelor voastre pagini!* Voi care mi-ați scris sau chiar mi-ați adresat cronici, chemări ale inimii și ale spiritului.* Voi rămâneți fără replică, dulci gardieni ale* unei arte uitate! Și cu un smoc de* iarbă mirat am legat numai pentru voi un mic buchet de toamnă*”, (Asteriscurile marchează intervențiile acordice ale pianului, iar sublinierile cuvintelor marchează intervențiile melodico-armonice pianistice). Ultima intervenție pianistică se repetă în finalul celui de al doilea lied, asigurând astfel unitatea tandemului.

³¹ Clemansa Liliana Firca, *op. cit.*, p. 87.



Forma liedului *La Quarantaine* curge pe albia unui posibil rondo simplu: A B₁ A B₂ A B₃ A, dar ale cărui idei pendulează doar între modul major și cel minor al aceleiași tonice Fa. Substanța sonoră provine din nou din aceeași lume postromantică preimpresionistă franceză (cu ecouri din Fauré, Chausson, Duparc și Godard), vizibil aerată, potolită, blândă, față de liedurile în limba germană anterioare (*Maurerlied*, *Reue*). Poate melancolia versurilor lui Charles Fremine, ce încearcă să recompună un posibil bilanț existențial operat de orice conștiință, la împlinirea a patru decenii de viață, l-a determinat pe tânărul Enescu să realizeze precum în teatru un rol de compoziție, îmbătrânindu-se brusc și împovărându-se cu sentimente imaginare. Până și grafica manuscrisului pare schimbată, semnele par puse de o mână caldă, înțeleaptă, atentă la rigoarea grafică și armonizarea verticalelor și orizontalelor.

Liedul opune două idei: una majoră, statică, cu o economie severă a texturii armonice (redușă la două voci la început), și o alta minoră, animată de pulsația ternară simplă sau compusă (B₃), pe armonii simple dar bine sonorizate în spațiu, prin unisonuri sau isonuri pedaliere, cu o evoluție vocală dedusă din declamație. Metafora poetică asemuiește atingerea vârstei de 40 de ani cu o mare călătorie de părăsire a tărâmului tinereții („țară pierdută a cărui miraj se stinge în urmă”), sub comanda unui căpitan aflat la cumpăna bilanțului („Am guvernat bine oare, nu am naufragiat încă?”), cu o posibilă reîntoarcere în frumoasa țară a speranței, atât de vastă în aparență și atât de repede parcursă. Îmbătrânirea e moartea iubirii, căci timpul arde seva în care doar zeii dragostei și ai artei traversează orgolioși visele, lăsând în urmă doar fire de lămâiță și un vid negru în inimă. Finalul, cu o ultimă readucere a

austerei idei principale, concluzionează: „Și singur în colțul ferestrei, cu coatele sprijinite pe plictisul meu, știind ce aș fi putut fi, plâng pentru ceea ce sunt”. Ciudata opțiune a tânărului Enescu pentru problematica acestui lied se înscrie de fapt pe obsesia sa pentru tristețe, melancolie, dor, care traversează, sub diferite înfățișări întreaga sa operă.

Pe 18/31 mai 1900 la Mihăileni, în Moldova, Enescu compune un foarte scurt lied pe versuri proprii, în românește, *De ziua ta*. Simplu ca o temă de școală, dedicat tinerei Aspazia la împlinirea vârstei de „șeptesprece ani (sic!)”, cea desprinsă chiar de ziua de Ispas „dintr-a îngerilor turmă”, liedul ridică totuși o problemă de paternitate: deși pe manuscrisul aflat la Biblioteca Academiei Române este marcat anul 1910, la acea dată (18/31 mai 1910), Enescu avea recital la Paris și nu putea fi la Mihăileni. Muzicologia românească îl plasează mai logic în 1900, dar scriitura de conveniență, grafica prea regulată, dimensiunile liliputane ale manuscrisului ridică un semn de întrebare asupra veridicității sale, (deși stilistic conține aluzii la universul enescian, într-un procent modest).

Ex. 11 - partitură transcrisă după manuscrisul aflat
în Biblioteca Academiei Române.
De ziua ta

George Enescu

Allegretto grazioso

Cu seap - te - spre - ce ani in ur - ma. Chiar in zi - ua de Is - pas,

Dintr - a in - go - ri - lor tur - ma Cu ochi blanzi , cu dul - ce glas. Te-ai co - bo - rat tu.

11

As - pa - zi - e Si de - a - ce - ea te - a - do - ram. Si cu toti a - cu - ma

15 *f* rit. ----- a tempo poco rit.

ti - e Multi ani fe - ri - citi u - ram!

rit. ----- a tempo

În 1900 la Paris, Enescu revine la versurile reginei poete Carmen Sylva, scriind liedul *Mittagläuten* – (*Clopot de amiază*), numit și *Angelus*, tipărit la Editura F.M. Geidel, Leipzig sub semnătura Georg (!) Enescu. Lucrarea este o căutare epicureică de sonorități, profund rezonante prin emiterea unor bași cu efect de pedală-ison pe tonică, peste care se suprapun etaje acordice cu sextă adăugată (procedeu novator la acea dată) într-un balans ritmic al planurilor, cu permanentizarea contrapunctului sincopat pe parcursul întregii lucrări. Abia în final, divizarea arpegică a basului aduce o aglomerare ternară de valori mici, amplificând balansul, nealterându-l însă. Efectul naturalist de imitație a clopotelor este astfel bine asigurat, pregătind drumul spre alte clopote smulse cutiei de rezonanță a pianului: *Carillon nocturne* din *Suita a-III-a*, op. 18, dedicată acestui instrument în 1916. Linia vocală pare și ea dedusă din balansul armonic, dar ascultă supusă de cadența prozodică, menținându-se într-o psalmodiere neutră, până la intervenția personajului principal, îngerul păzitor.

În debutul liedului, într-o atmosferă solemnă de Crăciun, vocea anunță venirea făpturii divine ce trebuie să însoțească pe

noul venit în lume chiar de la naștere, cu o expresie obiectivizată în tiparul arhaic de recitativ, pe un ambitus restrâns. Abia când îngerul își rostește directiva sa morală („prin toate asperitățile drumului și prin suferință mergi mai departe copile!”), ambitusul se amplifică, pentru ca apoi toate sfaturile de suflet să beneficieze de cantilene simple, nobile („Mergi în răsunet de clopote, cu pas hotărât, primind cu bucurie cântul lor în mica ta inimă, lăsându-le să rezoneze divin până în ultima ta clipă”).

Această lucrare nu a fost inclusă în caietul tipărit de Editura Salabert pentru Editura Muzicală a Compozitorilor. Se poate ca acest lied, cu mesajul său tainic și sfânt a stat la baza acelei minunate pagini pianistice – *Carillon nocturne* scris la Sinaia în vara anului 1916, la trei luni după moartea reginei Elisabeta, ca o amintire pioasă ale unei adânci admirații.

Tot la Paris a scris și liedul următor pe versuri de Carmen Sylva – *Ein Sonnenblick (Un licăr de soare)*, rămas nepublicat, păstrat în manuscris la Uniunea Compozitorilor, datat 25/7 decembrie 1901 și fără menționarea numelui autorului.

Caligrafia muzicală este extrem de atentă, regulată, perfect lizibilă, cu o singură ștersătură (ezitare) pentru climaxul vocii, iar textul este chiar armonios, desenat în eleganța fiecărei litere, după regulile romantice ale peniței.

Liedul, cu o melodică simplă, așternută pe o legănare ostinată de armonii romantice, curge într-o formă adecvată de *Durchkomponiert*, cu două idei ușor înrudite, urmată de o a treia cu intenția de reluare a începutului, deviată apoi printr-o dezvoltare impetuoasă spre un punct culminant. Întreaga structură pare un omagiu discret adresat lui Schumann, prin climatul armonic și mai ales prin acea împletire unică a vocii cu mâna dreaptă a pianului, uneori la unison, cu decalaje mici de atac, alteori simplu contrapunctic. Pianul evoluează astfel de la simplul suport ritmico-armonic din primele două versuri, la un parteneriat insistent prin configurarea unei linii melodice întrerupte în discant (ecourile clopotelor anterioare?), care devine continuă și paralelă cu vocea în climaxul liedului. Finalul readuce pianul în tangajul blând armonic, calmat într-o vibrație finală de crepuscul aprins pe infinitul orizontului.

Ein Sonnenblick (C. Sylva.)

Mäßig bewegt, mit zarter, edler Empfindung.

Ich soll nicht weinen,
Denn ich dich seh? Doch thut die Freude mir
gar zu weh! Ich soll nicht weinen Nach
lan-ger Qual, Weil durchgebrochen ein Sonnen-

Prin aceeași substanță sonoră ezitantă ca o mimoză, Enescu dă glas multiplelor interogații ale poeziei: „Oare n-ar fi să plâng/ Când pe tine te văd?/ Fericirea rănește prea mult/ Oare n-ar fi să plâng/ Pentru o rază de soare?/ Oare n-ar fi să plâng?/ Încununat de durere/ De mult de bucurii despărțit?/ Oare n-ar fi să plâng/ Căci tu nu știi ce fierbinte-mi apare/ Figura-ți iubită!”.

Indicația interpretativă marcată în debutul liedului circumscrie exact climatul dorit de Enescu pentru acest filigran muzical: „puțin mișcat, cu o expresie fină și nobilă”. Spre deosebire de alte lieduri pe versuri de Carmen Sylva, acest lied dezvoltă și o cantilenă suplă, sensibilă, destul de asimetrică, cu salturi, deși partea armonică atrage mai mult. Muzicologul Clemansa Liliana Firca atrage atenția: „Explicite, cum spuneam, mai ales în cântecele după Carmen Sylva scrise înainte de 1900 (și izolat după aceea în *Ein Sonnenblick* - 1901 și *Die Kirschen* - 1904), replicile enesciene la liedul tradițional sunt convingătoare mai ales în măsura în care compozitorul potențează aici limbajul armonic, această dimensiune esențială și în definitiv hotărâtoare pentru evoluția liedului romantic și postromantic. Enescu pare într-adevăr mai preocupat de-a lungul acestor miniaturi de expresivitatea, de elocvența armoniei, decât de acelea ale liniei vocale și nu o dată o melodie convențională sau o structură recitativică oarecare (cum sunt de pildă, cele din *Reue*, *Schlaflos* sau *Mittagläuten*), dobândesc interes și atractivitate datorită comentariului armonic. Individualizată, variată, „imprevizibilă” uneori, armonia este în asemenea cazuri cea care decide asupra configurației și sensului duetului vocal, adâncind implicit valențele dramatice ale textului poetic sau chiar... creându-le în mod neașteptat”³².

De fapt liedurile anului 1901 sunt picături din fluviul creației enesciene, care a început să scalde țărmurile muzicale ale lumii, prin lucrări ca *Variațiuni pentru două pianе pe o temă originală op. 5*, *Simfonie concertantă pentru violoncel și orchestră în si minor op. 8*, *Toccata din Suita op. 10 în Re major pentru pian*, *Rapsodia I în Re major op. 11* și *Rapsodia II în La major op. 11*. În același timp, Enescu participă neobosit la viața de concert a Bucureștiului și Parisului, devenind membru în „Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de France”.

³² Liliana Clemansa Firca, *op. cit.*, p. 32-33.



În 1902, după *Intermezzi* pentru orchestră de coarde op. 12, Enescu compune la București pe 8/21 octombrie liedul *De la flûte au cor (De la flaut spre corn)*, pe versuri de Femand Gregh, dedicat lui Edgar Dall Orso, șambelanul reginei Elisabeta, bariton care interpretase la Ateneu în 1900 primul său lied în limba germană *Der Bläser*. Poetul ales este aproape contemporan cu Enescu (născut în 1873) și este remarcat în istoria literaturii franceze pentru inteligența cu care restituie sensibilității o vibrație mai intensă, în cele două volume ale sale principale: *La maison de l'enfance (Casa copilăriei)* și *La beauté de vivre (Frumusețea de a trăi)*.

Liedul *De la flûte au cor* va face parte dintr-un ciclu - *Quatre mélodies sur poemes de Femand Gregh op. 19* - tipărit de Editura Salabert, 1965, Uniunea Compozitorilor București 1967, fiind ultimul, deși cronologic a fost primul.

Este cel mai complex lied scris de tânărul compozitor până atunci, un câmp de experimentare ale unor sonorități și structuri muzicale care-l vor defini pe autor ca pe un creator de o originalitate singulară pentru întregul veac XX.

Pe armonii isonice, aglomerând structuri acordice dense, acorduri de undecimă, sau alte alcătuirii raportate gravitațional spre tonalitate, în ciuda luptei de evadare din ea, cu elementele melodice, modale uneori (Re major armonic), liedul apare structurat într-o arhitectură complexă, reperabilă sub semnul tripartitismului complex - A (a b a) B AA coda, deși prin curgerea continuă, pozează în *Durchkomponiert*.

Pentru susținerea traiectoriei neîntrerupte a modulului sunet-vers, Enescu inventează o formulă pianistică de acompaniament, ce ascunde în spatele monotoniei repetitive o explorare acustică a întrepătrunderilor polifonice, sugerând mai mult decât cornul occidental, buciumul românesc și rezonanțe de clopot:

Ex. 12
pp très fondu

Coda

Acest motiv traversează liedul cu insistența unui leitmotiv wagnerian, cu gândul la Eminescu („Mai suna-vei, dulce corn, pentru mine vreodată?”) pentru a realiza un fundal poetic potrivit topirii a două suflete în dragoste: „Un corn murmură în străfundul pădurii, flaute lângă lac adormite, ca voci duble, susurând slab, modulând răspunsuri alternate într-un ritm calm, grav uneori, mai clar alteori, răbind sau accelerând în seara de aur, își încrucișează cântul lejer, ca degetele păstorilor pe trupul lor sonor, cântând îndelung în seara profundă, dublul lor cântec de zori și speranță. Apoi confundându-și cântecul lor înrudit, care tremură încă, mor în imensa moliciune a cornului. Și cele două cântece, unul mai cald și altul mai dulce sunt precum sufletele celor doi iubiți, unul mai dulce de femeie și altul mai sonor și mai trist de bărbat, care se unesc precum moare acordul îndepărtat al flautelor în vuietul stins, de corn”.

Liedul propune o temă vocală derivată din motivul conducător de acompaniament și o altă temă, ce va constitui motivul „ploi” din liedul *Pluie* din 1915 și care va însemna liantul întregului ciclu:

Ex. 13

Modérément

p à mi-voix

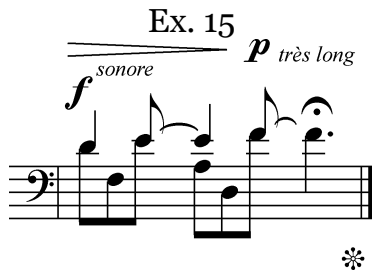
Un cor mur - mu - re au fond des
bois, Loin - tai - ne - ment; _____

Ex. 14

par - - - mi la ru - meur Du cor é -
teint Ces flû - tes ten - dres dont se meurt L'ac - cord loin -

Evoluția celor două teme, gingaș suprapuse peste acompaniamentul complex, lasă să se întrevadă o dispoziție a compozitorului spre zone de atracție și imobilitate isonică, fie pe tonica Re major, fie pe Mi major, fie pe La (dominantă sau bas în acordul de Re major, răsturnarea II 6/4). Blânda curgere exclude trauma unui climax, totul înaintând ondulat, mioritic, liedul sfârșindu-se prin convertirea primului element melodic în factura „de bucium”, repetată ca în transă.

Punctul îl pune însă elementul de leit-motiv al pianului devenit personaj principal, deschizând o poartă spre tărâmul celălalt.



De altfel, acompaniamentul acestui lied pare a constitui în sine o piesă de sine stătătoare, pregătind *Sarabanda* și mai ales *Pavana* din *Suita op. 10 pentru pian*, pe care le va scrie anul următor, închipuind soluții pentru eterofonia și clusterelor viitoare. Anul 1903 înseamnă anul recunoașterii depline a lui Enescu - compozitorul, de către marele public prin *Suita a II-a pentru orchestră în Do major op. 20*, cele două *Rapsodii* și *Suita op. 10 în Re major* completă. Prin aceasta din urmă obține Premiul Pleyel la Paris, cu un juriu din care făcea parte și Jules Massenet.



Ca un intermezzo liric, la castelul Segenhaus compune pe 15/28 septembrie 1903 liedul *Regen (Ploaia)*, pe versuri germane de Carmen Sylva, asupra căruia va reveni pe 3 iunie 1936 la Paris, cosmetizându-l dinamic și traducându-l el însuși în franceză. Astfel, geniul său lingvistic transformă „Es zittern/ Die Blätter/ Sie wittern/ Im Wetter/ Den bittern/ Den Retter” în: „Dans l'air froid/ tremblantes/ Deviennent venir/ Qui de vivre /Délivre”, adică din versul german: „Tremură ramuri, adulecă-n aer amar salvator” devine în franceză: „În aerul rece, tremurând, ghicesc venind pe cel ce prin viață salvează”.

Poezia însăși este un filigran țesut din asonanțe, Enescu născocind elementul melodic orizontal, ce va germina polifonic armonic pe vertical întreaga desfășurare din muzica silabelor poetice: „Es singen/ Die Feinen/ Sie weinen / Und winken /” (Cântă / Frumoasele / Plâng / Și te cheamă).

Ex. 16
Molto moderato, bisbigliando e mormorando
 (Ziemlich langsam, säuselnd und mormelnd)
(mit halber Stimme, fast geflüstert)
***p* mezza voce, quasi susurrando**

Es sin - ken Die Fei - nen, Sie
 Les feuil - les s'in - cli - nent Et

3
 wei - nen Und win - ken,
 pleu - rent, tom - ban - tes,

Enescu a auzit clar în intonația germană o terță ascendentă și una descendentă, pe care a transferat-o pianului ca tremolo măsurat, combinând pe această urzeală structuri acordice intens modulante, dispuse într-o factură pianistică densă, cu arpegiate ascendente și descendente, într-o substanță sonoră de o consistență picturală, pentru care indicațiile „regizorale” sunt inedite: „bisbigliando e mormorando, angosciato” (șoptind, murmurând, îngrijorat). Melodia vocală va repeta într-o succesiune discontinuă jocul terțelor, picurate sau glissate, cu o economie de sunete, compensată din plin de pasta sonoră pianistică, așternută bogat și chiar solistic pe 2/3 din suprafața liedului (din 36 de măsuri, 24 sunt de pian solo!), iar prin jocul de armonii, Enescu

organizează pentru prima dată în liedurile sale punctul culminant pe secțiunea de aur în măsura 22, timpii 3 și 4 identic repetați, ca o aglomerare ascendentă, rezultată din schimbul alternat de acorduri arpegiate intens modulante, prefigurând disonanțe moderne.

Transformarea în final a acompaniamentului în element melodic confirmă ipoteza lui Mathieu Schneider: Enescu își organizează mioritic muzica, transfigurând prin comuniune și interpretând rezultatul conform comuniunii, căci „Dumnezeu e în fiecare picătură de ploaie” (fapt demonstrat parțial și de finalul din *De la flûte au cor*).

Spre sfârșitul anului 1904, cu o lună înaintea compunerii celebrei piese pentru flaut și pian *Cantabile și Presto*, Enescu se amuză scriind la Paris pe 9/22 noiembrie liedul *Die Kirschen (Cireșile)* pentru soprană, bariton, violoncel și pian, pe versuri de Carmen Sylva, un exercițiu neoclasic elegant și discret pe o canava folclorică germană.

Indicația dinamică este Allegretto grazioso - ein wenig wie ein Volklied, (puțin ca un cântec popular) mit Frohmut (cu bună dispoziție). Structura este strofică, cu versurile net demarcate de un scurt interludiu instrumental. Cele două voci soliste evoluează pe traiectorii armonios paralele, pianul și violoncelul alcătuind o textură animată de tip baroc prin repetitivitatea și egalitatea valorilor succedate, dar vizibil modernă prin salturile și dispunerea inversă a desenului melodic.

În previzibilitatea curgerii strofelor, Enescu strecoară un mic incident spre final: ultima strofă calmează tempo-ul și micșorează mult intensitatea, pentru ca sfârșitul să fie mai bine savurat în viteza inițială și cu câteva izbucniri de intensitate. Toată această regie este dedicată „micilor cireșe, care înflorind alb se așează sub gene, poartă veșmânt de mireasă, cu gură roșie, buze proaspete, surâd sănătos și stârnesc precum păsărilor, o poftă ascunsă de a fi ciugulite”.

O interpretare spumoasă a acestui lied aparține regretatei soprane Magda Ianculescu, împreună cu Dan Iordăchescu (la pian Wolfgang Scheringer) rememorată de Electrecord (EDC724 - UCMR - ADA Licența).

Tot ca un răgaz în timpul compunerii primei *Simfonii*, cuprins poate de dorul de țară, Enescu scrie la Paris în 1905 *Doina* pentru bariton, violă și violoncel, pe versuri populare din colecția lui Vasile Alecsandri, unica sa lucrare vocală camerală importantă în limba română. Desigur existaseră și câteva lucrări mărunte, precum *Canon pentru școală* pentru două soprane, cu acompaniament de pian, liedul *Revedere* pe versuri de Eminescu tot pentru două soprane și pian și încercarea de doină *Eu mă duc* pe versuri populare. Canonul, deși colțuros și stângaci conține un text propriu, semnificativ: „Nu te îndoii, nu șovăii, vei izbuti, vei izbuti”. Liedul *Revedere* conține o melodie simplă, corect armonizată, dreapta pianului dublând pe cele două soprane. *Eu mă duc* este un exercițiu de doină, schițat rapid pe o schemă formală dedusă din structura strofică (triplă succesiune organizată, bipartit A B A B A B). Dacă primele strofe conțin doar un acompaniament simplu acordic, (acordurile stenografiate pentru dezvoltări ulterioare) ultima strofă aduce o încercare de vibrare a suportului armonic prin tremolo-uri duble sau o baleiere arpegică alternată cu tremolo, într-un schimb egal de roluri între cele două mâini. Vocea variază și ea materialul melodic, cu vocalize abile de sorginte melismatică. Astfel, această încercare de doină apare ușor dezechilibrată, prin acordurile prea statice ale începutului și prin agitația suportului armonic final. Probabil, Enescu ar fi vrut să revină asupra acordurilor lungi din primele strofe, dar încântat de soluția tremolo-ului final a purces la alcătuirea adevăratei sale *Doina* pentru bariton, violă și violoncel.



Renunțarea la acompaniamentul pianistic și înlocuirea lui cu tandemul violă-cello constituie un act insolit, dar benefic. În locul tremolo-ului masiv pianistic, antrenând complicatele pârghii și ciocănele, interpusse între deget și coardă, apare un efect mai transparent prin emisia „sul ponticello” la corzi, registrul grav al violei și al violoncelului se mariază mai bine cu timbrul de bariton și mai ales este o colaborare echitabilă dintre trei surse sonore netemperate, acompaniamentul, introducerea, interludiile și coda, câștigând un plus de cantabilitate. Structura piesei relevă o alternanță rafinată a două idei muzicale, aflate în liberă translație și variație între cei trei parteneri, într-o lume tonală impregnată de aluzii modale, încadrate în metrica occidentală, pe care însă o năucește cu libertatea melismelor și vocalizelor, cu asimetria și imprezibilul duratelor neaoșe. Deși această poezie a însemnat și o *Doină* de Kiriac („Unde-aud cucul cântând/ Și mierle șuierând/ Nu mă simt om pe pământ/ Eu zic cucului să tacă/ El se suie sus pe cracă/ Și tot cântă de mă seacă/ Iar mai jos pe-o rămurea/ Cântă și o turturea/ Tristă ca inima mea/ Cucul zice de pornire/ Turturica de jelire/ Și al meu suflet de piele”), Enescu creează el însuși în stil popular românesc o muzică originală. Fără a cita o anume temă folclorică, compozitorul elaborează melodii ale unui folclor imaginar, purtat în străfundurile sufletului, același tezaur la care vor apela și contemporani săi români din Paris: Stan Golestan, Robert Cremer, Filip Lazăr și Marcel Mihalovici. Multitudinea indicațiilor dinamice, cu nuanțe mergând până la *pppp*, cu insistența termenilor: *mesto ad libitum*, *piangendo*, *mezzo voce*, *doloroso*, *dolcissimo*, *pp* *ma espresivo*, demonstrează cotele înalte ale exigenței interpretative cerute de compozitor, marcând altitudinea supremă la care a fost înălțat folclorul românesc.

Utilizarea precaută a versului românesc se explică poate prin faptul că Enescu s-a școlit direct la Viena și la Paris (nici măcar școala primară nu a făcut-o în românește), ortografia sa fiind cea arhaică: frunda, me duc. Începând de la 9-10 ani Enescu poate gândea direct în germană sau franceză și poate limba iubirilor sale nu a fost limba română. Corespondența cu regina Carmen Sylva și cu principesa Maruca Cantacuzino este în limba germană sau în limba franceză; limba română este folosită doar în scrisorile adresate oficialităților zilei din România. Proiectul unui oratoriu

Strigoii pe versuri de Eminescu a așteptat reconstituire în versiune voci-pian de către Cornel Țăranu și orchestrată de Sabin Păutza.

Astfel *Doina* rămâne singura lucrare finită în limba română, al cărei misterios farmec magic merită recreat. Încercări de transpunere a violei și violoncelului într-un acompaniament pianistic s-au petrecut în timp, ușurând accesul spre public, dar falsifică transparența versiunii originale, (a se vedea versiunea pentru soprană și pian a autoarei, tipărită în 2015 la Editura Grafoart).

Tot în 1905, după terminarea primei sale simfonii, Enescu compune liedul *Silence (Tăcere)* pe versuri de Albert Samain (1859-1900), poet a cărui lirie curge în simboluri discrete, scufundate în tristeți istovitoare. Dedicat domnișoarei Victoria Peridé, liedul condensează o substanță muzicală densă, cu multiple schimbări armonice, minând conceptul tonal până la pulverizare, dacă voința compozitorului nu ar fi fost magnetizant atrasă de solarul Re major, ce încheie lucrarea. Pluritatea planurilor și climatul discret neobaroc, topit pe armonicile postimpresioniste, fac din această piesă o nescrisă, posibilă *Arie* pentru *Suita în Re major op. 10 pentru pian*.

Forma liedului se cristalizează în jurul tiparului clasic tripartit, cu o revenire și codă mult lărgite, în mixaj cu conceptul modern de *Durchkomponiert*, pentru că ideile se succed fluid, derivând una din alta și urmărind ascensiunea. Textura pianistică demarează cu o legănare balansată de contratimpți sincopați, inegali, o formulă dragă compozitorului, mereu perfecționată.

Ex. 17

PIANO

porté

pp

Ced.

✱

Apoi pasta pianistică se amplifică nebănuit pe straturi polifonice, incluzând și posibile despletiri eterofonice din unisonuri arhaice. Toate mijloacele și formulele tradiționale postromantice și impresioniste sunt folosite astfel încât rezultanta este aproape atonală, pianul eliberând un univers de armonice surprinzător.

Vocea declamă, atentă la ritmul silabelor și la culorile versului, ferindu-se pudic de cantilene romantice, mișcându-se precaut pe un ambitus mediu, păstrând discantul în forță doar pentru climaxul aflat înainte de repriză. Scurte fragmente melodice prin salturi de cvarte traversează toată această curgere poetică, cvarta fiind elementul distinctiv al acestui lied, dedus din armonie și devenind vehicul pentru poezie (teoria lui M. Schneider).

Ex. 18

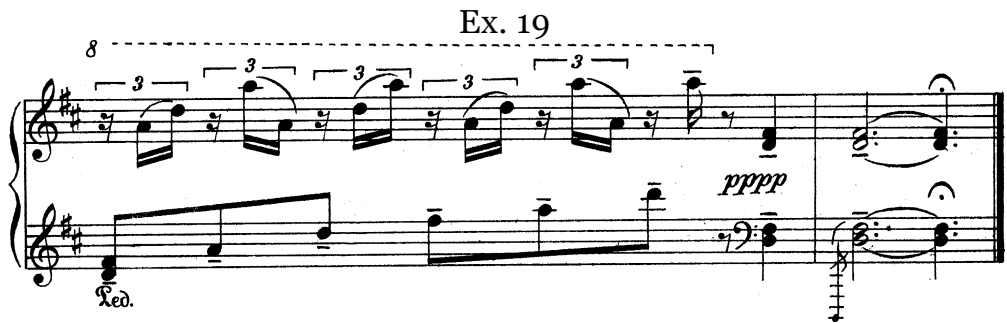
à mi-voix
p
 La lam - pe dou - ce se con -
 su - me;

Climatul este mioritic, din armonia isonică și îngăimarea contrapunctică a începutului țâșnind mai târziu *Vocile stepei* (din *Suita III pentru pian 1913-1916*). Imaginile poetice sunt de o senzualitate rafinată: „Tristețea coboară în noi,/ Ochii învoalați sunt mai dulci./ Lasă-mi inima pe-ai tăi genunchi/ Sub părul tău despletit,/ Pe rochia ta căzută/ Apare un umăr gol./ Cuvântul are note de aur,/ Tăcerea-i mai pură, / Când inimile noastre sunt prea pline”. Intensitatea emoției naște o culminație ce-o bănuim extrasă din subconștientul wagnerian al compozitorului, o altfel de uniune a lui Tristan cu Isolda: „Sunt seri de dragoste subtilă,/ Seri în care sufletul se ține-ntr-un fir,/ Ore de-agonie/ Când visăm o moarte binecuvântată,/ În infinitul unei îmbrățișări”. După atingerea acestei culmi sonore, muzica și poezia se retrag într-o zonă a dorului melancolic specific enesciană, ce sublimază spre final în transcendent: „Lampa dulce se termină, / Sufletul dulce de raze ne-mbată, / Timpul își bate minuscula nicovală. / Oh, să dispari fără nicio întoarcere, / Oh, să dispari înainte de ziuă, / Cu mâinile

pline de-amor. / Oh, să te stingi cu blândețe, / Și să mori de-o supremă sfârșeală. / Tăcere, / Tăcere, Tăcere...”

Arpeggieri largi circumscriu ezitant iluminarea modului de Re - de la minor la major, o interpretare romantică a iubitei cadențe picardiene din liedurile castelane anterioare. Rezonanța finală este evident una de clopote stinse.

Ex. 19



În anul 1906 atelierul de lieduri pare închis, Enescu explorează sonorități mai speciale - viola - dedicându-i *Konzertstück*, trompeta (Legenda pentru trompetă și pian, *Au soir* pentru 4 trompete) și ansamblul de suflători *Dixtuorul op. 14*. Este poate liniștea dinaintea furtunii, pentru că în 1907 va avea loc la Sinaia întâlnirea cu iubirea vieții sale, Maruca Cantacuzino.

Provenită dintr-o veche familie nobilă moldavă - Rosseti Tescanu - devenită prințesă prin mariajul (nefericit) cu Mihai Cantacuzino, boier muntean, descendent dintr-o aripă bizantino-crăiască, Maria Cantacuzino va însemna pentru tânărul compozitor, împlinirea contorsionată a destinului său, așa cum declara în ultimul său an de viață: „Când suntem copii, părinții ne dau un cerc. La maturitate o femeie ne trece în deget un inel de aur. Mai târziu, pentru a ne consola că îmbătrânim, prietenii buni ne oferă o coroană de laur. Toate sunt jucării, toate de formă rotundă, dar jucării! Eu nu mi-am dorit decât inelul de aur”³³.

³³ Bernard Gavoty, *Amintirile lui George Enescu*, Ed. Muzicală, 1982, p.114.



Destinul, acest mare regizor al traiectoriilor umane, a rezervat întâlnirii celor doi un loc întâmplător: Sinaia regală. Maruca descrie momentul:

„...un zgomot puternic ne-a țintuit pe loc. Trăsnetul căzuse la câțiva pași de casă, peste unul dintre cei mai frumoși copaci din grădină. În aceeași clipă ușile salonului s-au deschis de o parte și de alta și Romeo anunță: - Domnul George Enescu! Bărbat, zeu sau demon este această siluetă de titan ieșită din trăznet, zveltă dar compactă ca de jasp negru? Destinul în persoană. Înaintează spre mine fatal, irezistibil, pe când eu merg ca o somnambulă, în întâmpinarea lui. Cu o strânsoare fierbinte, mi-a luat mâinile pe care le-am întins cvasi inconștient. Nu știu ce cuvinte importante mi-au scăpat, fără ca măcar să-mi dau seama de ceea ce se întâmpla; căzusem parcă într-o prăpastie cu o minunată senzație de prăbușire... El? Cine el? Această ființă extraordinară ce conținea tot universul, în care se întâlneau trecutul, prezentul și viitorul. Luminos sau întunecat?

Când l-am văzut în zori, gata să plece la Peleş, pe cerul limpezit de furtună săltau în cavalcadă nori rozii, cu o margine incandescentă, în spatele cărora ziua se înălța pe aripi de lumină. Și în mine, bucuria deschidea aripi imense care m-au dus departe, foarte departe de tot ceea ce fusese, spre regiuni absolute, de a căror existență nu avusesem habar.

Când ne-am despărțit, la poarta grădinii, mi-a spus cu vocea lui profundă, muzicală, căreia nu-i rezistau nici oamenii, nici animalele: «Veți veni, nu-i așa, la orele unsprezece, la Peleş să mă auziți cântând pentru regina Elisabeta». Vorbea încet, fără să mă privească, pentru a nu tulbura misterul orei deosebite, ridicându-și privirea exaltată spre fuga norilor rozii cu tiv de foc și zorii care se iveau. Fiecare cuvânt al său rezona în pieptul meu ca și când misterul însuși ar fi vorbit. Părea și mai înalt încă în lumina zilei decât în întunericul din casă. Se unea într-un tot cu splendoarea grandioasă a naturii ce se trezea, domolit în zori. Dar, gata, o simțeam, să se declanșeze la cel mai mic impuls, la cel mai mic elan al ființei sale, neliniștitoare prin bogăție și complexitate. Ghiceam și că în adâncul lui mocnea puterea furtunilor și a primejdiilor, cu o amenințare latentă ce mărea atracția extraordinară pe care o emana... În acea primă dimineață a iubirii noastre nu am cunoscut

decât marea felină, Sfinxul în mijlocul asprelor singurătăți ale geniului și ale pasiunii sau fenomenul de temut al naturii. Mult mai târziu îl voi descoperii pe *copilul blând al oamenilor*, de care m-am legat încetul cu încetul, cu o tandrețe dureroasă din cauza intensității sale...Singuri nu vom fi de acum înainte, în Cosmos, el și cu mine. Și unul prin altul vom participa la tot ceea ce este bucurie sau durere pe Pământ și dincolo de el.”³⁴.

Sau în *Biografia documentară* a Ilenei Rațiu și Colettei Axente găsim un alt citat al Mărucăi: „Nu vom putea nici trăi, nici muri în afara sentimentului indisolubil, indestructibil, care ne-a cuprins aproape prea puternic și care din primele clipe a luat o amploare pe măsura eternității”³⁵.

Iar Enescu, numind-o „Ma femme aimée” (Soția mea dragă) - dezvăluie într-o scrisoare din 1919: „Ce anemică și palidă e lumea în jurul meu. Gesturile, dorințele ei așa-zis entuziaste, chiar reale, par reci ca vâluri de brumă ochilor mei, obișnuiți cu soarele dragostei noastre, inimii mele impregnate de căldura inimii tale”³⁶.

Iar admirația enesciană profundă pentru Wagner s-a reflectat în gândurile Marucăi, convertindu-se în momente de viață: „În acest prim timp al legăturii noastre, frumos ca legenda lui Tristan și a Isoldei, nu a fost deloc vorba nici de climat, nici de creație. Existau doar bucuriile grave, sacre prin amploarea lor. Totul va fi pentru noi soare, afirmare, încredere, exaltare...Voiam să-mi revin, să mă răcoresc, să risipesc amețea fierbinte și frisonul de moarte de peste zi, zadarnic. Băutura din care sorbisem amândoi în cursul nopții precedente curgea prin venele mele ca o delicioasă otravă din care trebuia continuu să beau cu orice preț, să beau la nesfârșit, să-mi potolesc sau să-mi măresc setea, unde este starea potolită de ieri dimineață? Deja nostalgia disperată, obsesia morbidă a morții care însoțesc pasiunea? Unde este echilibrul?”³⁷.

Liedul *Entsagen (Renunțare)* a fost scris la Sinaia pe 9/22 august, în acea vară de grație divină pogorâtă peste cei doi

³⁴ M. Cantacuzino Enescu, *Umbre și lumini. Amintirile unei prințese moldave*, Ed. Aristarc, Onești, 2005, p. 417-418.

³⁵ C. Axente, I. Rațiu, *op. cit.*, p. 65.

³⁶ G. Enescu, *Scrisori*, (originalul în limba franceză), Ed. Muzicală, 1981, p. 47.

³⁷ M. Cantacuzino Enescu, *op. cit.*, p. 420-421.

îndrăgostiți. Enescu recurge din nou la profunzimea și rigoarea germană a poeziei reginei Carmen Sylva, alegând un text religios, necesar parcă în momente de cumpănă. Față de luxurianta atonală a liedului anterior *Silence*, compozitorul alege o melopee simplă, desprinsă parcă dintr-un Coral bachian, armonizată într-o reculeasă tradiție post-wagneriană (cu liniștea și erudiția lui Max Reger) și cu o pulsație uniformă (legănările de contratimp sincopați de durate variabile, preferate ca textură în majoritatea liedurilor lente). Cu o structură de Dunchkomponiert, liedul arcuiește 5 bolți succesive, înrudite prin melodică și pulsație, pe o traiectorie continuu ascendentă, până la climaxul survenit în apropierea secțiunii de aur, după care recade în străfunduri, bănuind în ultima intervenție gravă a pianului însăși vocea baritonală a lui Enescu.

Cu atmosfera reculeasă a unui psalm, liedul ascunde în implorarea divină, o luptă în surdină cu destinul: „Ce să-ți ofer eu Doamne? / Arată-mi doar cărarea, / Du-mă tot mai departe, / Dar lasă-mi mila ta. / Sângerează inima mea, / Vin eu cu brațe goale, / Păstrează-mi cântul meu, / Și mila ta părintească. / La ce să renunț din mine / Ce mai trebuie îngropat? / Lasă doar mâna Ta / Pe inima mea... așternută”.

Scriitura extrem de densă a pianului, care poate acoperi ușor posibile registre de orgă la eventuala transcripție, însoțește polifonic traiectoria vocală, susținând-o și completând-o, iar în momentul culminant o continuă într-o factură solistă, într-o sonoritate care schițează toată devenirea ulterioară a compozitorului. Tutti orchestral sau orgă în plinătatea registrelor sale, climaxul este exaltarea celulei melodice de bază, cu care Enescu construiește suveran întreg liedul. O simplă reunire a termenilor dinamici spune totul despre climatul acestui lied: sehr ernst (foarte grav), gehalten (susținut), wehmütig (mâhnit), steigern und anschwellend (urcând și crescând), ruhig werden (liniștindu-se), langsamer, extatisch (mai rar, extatic), mit verklärter Stimme (cu voce clară), klangvoll (rezonând).

Entsagen atinge astfel cotele unei exaltări neobișnuite, generate doar de Dumnezeu și iubire așezându-se nobil și simplu în camera de taină a cântecelor enesciene ce-i încifrează viața, iluminându-ne.

Poate o lege tainică a făcut ca Enescu de 26 de ani, să plaseze culminația liedului pe măsura 26! Simplă coincidență, sau dicteu automat de sorginte divină?

Anul 1908, este anul liedurilor, Enescu compune doar *Sept chansons sur Clement Marot* (*Șapte cântece pe versuri de Clement Marot*) și *Morgengebet* (*Rugă de utrenie*) pe versuri de Carmen Sylva.

Înscriindu-se în moda vremii de reînviere a poeziei veacurilor XIV-XVI, în muzica modernă, inaugurată de Debussy (pe versuri de Charles d'Orleans), Ravel (după Clement Marot) și continuată de Peter Warlock (cu Shakespeare și alții) Kurt Weil (poezii din Evul Mediu), Enescu se oprește și el la lirica unui renaștin - Clement Marot. Scriitor cu o erudiție savantă, cu un spirit malițios dar candid, continuând rafinat vechea poezie medievală într-o bună tradiție galică a clarității și eleganței, cu transparențe lipsite de adâncimi, plin de calambururi, nelipsit de umor, Cl. Marot își datorează acum o parte din gloria postumă mai mult lui Enescu decât lui Ravel, pentru că cele șapte cântece enesciene au fost intens mediatizate (fiind preferate din toată creația sa de lied). Enescu a ales din Marot momente în clarobscur, compunând întâi cântecele melancolice, apoi cele alerte, încheind cu cel mai trist, intercalând pe masa de lucru și un ultim lied pe versuri de Carmen Sylva - *Morgengebet*. Cele *Șapte Cântece* vor alcătui un ciclu op. 15, astfel că prezentarea lor nu va fi în ordinea cronologică a scrierii lor. Succesiunea de piese este gândită cu măiestrie regizorală a contrastelor de caracter, încât alăturarea galant/trist/vesel se petrece ca într-o rimă renaștină, antrenând o lume tonală adecvată: Nr. 1 - galant - Sol major (a) Nr. 2 - trist-fa# minor (b) Nr. 3 - vesel-Mi b major (c) Nr. 4 - galant-Re major (a) Nr. 5 - galant-Fa# major (a) Nr. 6 - vesel - Re major (c) Nr. 7 - trist-fa# minor (b) - adică de la 1 la 7 - a b c a a c b.

Scrise în perioada când Enescu își definise deja stilul său cu o lume armonică densă până la atonalism, cu polifonia gata să se despletească în eterofonie, cu motive melodice în stil românesc ale unui folclor imaginar, apte să genereze structuri orizontale și verticale complexe, cele *Șapte cântece* vor aduce o părăsire a arsenalului modern în favoarea unei direcții neobaroce, spre

esențele arhaice ale muzicii românești și europene, un pseudo recul, necesar spre împlinirea sa stilistică din *Oedip*.

Carmen Stoianov remarcă câteva elemente neorenascentine prezente în acest ciclu: „utilizarea prioritară a treptelor secundare, voita atitudine de ignorare a centrului tonal, evidențierea relațiilor plagale, impunerea dominantelor minore, direcționarea continuu și consecvent descendentă, conturarea cvintei aduse direct, pasul de terțe,...situarea punctului culminant spre finalul cântecului, potrivit facturii poetice renascentiste, asimetrii ritmice deduse din travaliul variational în funcție de prozodie, acompaniamentul cu funcție de introducere în atmosferă.”³⁸.

Primul lied *Estrenne à Anne (Dar către Ana)* compus pe 25 - 26 iunie/8 - 9 iulie deschide ciclul cu o atmosferă arhaică de luth. Nesiguranța tonală relevă posibile moduri - lidian pe Do și pe Sol, pregnanța treptelor secundare aduce, împreună cu maniera arpeggiată a acordurilor un parfumat aer castelan, iar linia melodică curge cu o naturalețe plină de grație pe făgașul unui ambitus restrâns, reușind să sonorizeze poezia cu nonșalanța unei improvizații:

Pianul dublează uneori vocea în maniera liedurilor timpurii, rareori contrapunctând-o sau secundând-o la terță. Prin simplitatea sa sonoră, primul lied se instalează blând și definitiv în memoria afectivă a destinatarei.

Liedul Nr. 2 *Languir me fais (Tânjesc, suspin)* este cel mai aproape de sufletul enescian. Introducerea pianistică topește în intonații elegante neobaroce o melodie cu ethos românesc, extrasă de compozitor din tezaurul său intim de folclor imaginar, cu profil de doină discret acompaniată de o balansare asimetrică - ritm lombard. Așternută pe o cvadratură clasică, introducerea este reluată la apariția cantilenei vocale în totalitatea structurii sale, devenind un contrapunct liber pentru prezența vocală, împletită elegant, contrar și rareori paralel, în funcție de desenul pianistic.

Reluarea modificată a temei vocale principale de trei ori în economia liedului, polarizează structura acestuia spre un *Durchkomponiert*. Ultima apariție se orientează spre un climax,

³⁸ Carmen Stoianov, *Repere în neoclasicismul românesc*, Ed. Fundației Române de Măine, 2000, p. 111-112.

pulsul accelerându-se, fiind nevoie pentru finalul venit imediat, de o lungă decomprimare, vocea desfășurând cea mai lungă vocaliză a ciclului, cu vagi aluzii psaltice.

Poezia dezvăluie o lume de o delicatețe de mult dispărută, dar proprie lui Enescu - cel care pășea atât de sfios („Te interesează acest trecător cu aer sfiicios... Dar poate că maestrul vrea să menajeze caldarâmul și nu ghetele sale... Astfel nu se explică sfiiciunea cu care calcă maestrul Enescu”)³⁹.

Climatul general cu nuanțe pale, într-o armonie cromatică discretă, fac din acest lied o capodoperă de blândă lumină crepusculară de zori, apusul fiind rezervat ultimului lied.

Nr. 3 *Aux Damoyselles paresseuses d'ecrire a leurs amys* (*Domnișoarelor leneșe la scris prietenilor lor*), scris pe 25 - 27 noiembrie/8 - 10 decembrie - este intermezzo-ul vesel al ciclului, un quasi rondo în miniatură. Motivul incipient al pianului, ascendentul, deghizat în refren de rondo liliputan, pare desprins din scarlattienele sonate „a caccia”, putând fi reperat ca un „cornet de poste - postillon ce însoțea poștalionul în vechiul sistem de transmitere a corespondenței”⁴⁰.

Drept consecvent, Enescu alege pentru voce un salut hâtru, multiplicat spre mai mult haz: „Bon jour, Bon vespre, Bonne nuit, Bon soir.” (Bună ziua, bună înserare, noapte bună, seară bună!). Din intersectarea celor două motive se țese tot liedul, cu ritm alert și un ambitus restrâns la o septimă. Schimbul viu de replici, dimensiunile miniaturale, insolitul nonconformist al poeziei i-au asigurat acestui lied o popularitate remarcabilă în creația enesciană și chiar românească.

„Tot cântecul pare spus în grabă, într-o răsuflare întretăiată (14 cezuri interioare, în afară de simple respirații, marcate cu pauze de optimi) cum am spune: livrat repede la botul calului”⁴¹. Numai un spirit liber ca Marot putea să se joace cu versul astfel: Iar amatorul de calambururi Enescu își țese ideile sonore cu un haz

³⁹ G. Enescu, *Ioan Massoff în G. Enescu, Interviuri I*, Ed. Muzicală, 1988, p. 216.

⁴⁰ Pascal Bentoiu, *Capodopere enesciene*, Ed. Muzicală, 1999, p. 131.

⁴¹ *Idem*.

deopotrivă, într-o derută tonală și modală, bine mascată de jocul contrapunctic, un fel de comic de limbaj, realizat prin fantezii armonice.

Estrene de la rose (Darul trandafirului) nr. 4 compus pe 29 iunie/ 12 iulie se înscrie pe linia „darurilor galante” în tonalitate majoră și de o eleganță clasică. De altfel este cel mai tonal dintre liedurile ciclului, elementele modale apar discret în finalul liedului și procedee enarmonice trădează vremuri moderne. Stabilității tonale îi corespunde o stabilitate ritmică (și una metrică) cu puls regulat de șaisprezecimi ternare, prins în metrul cel mai original și mai suplu: măsură de $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{5}{8}$, $\frac{8}{8}$ la voce și la pian echivalentele de $\frac{12}{16}$, $\frac{6}{16}$, $\frac{9}{16}$, $\frac{15}{16}$, $\frac{21}{16}$. Forma liedului este cea de *Durchkomponiert*, unde ideea a treia conține o aluzie la prima idee, fără o reproduce identic, sugerând astfel tripartitismul arhaic al formei de lied. Sugestia acompaniamentului este cea de harpă, instrumentul la fel de mitologic ca povestea poemului, lăuta, matricea stilistică pentru celelalte lieduri. Versificația poeziei fiind mai complexă - este singurul lied epic - linia vocală încearcă să urmărească mai bine traiectoria versului, ascultându-i muzicalitatea naturală, cu ascendențe spre accente și calmări pentru rime feminine sau masculine. De aici asimetrismul motivelor, jocul intervalic pliat pe fonetica franceză, o mânăuire suplă a muzicalității acestei limbi, remarcabilă pentru cineva ce venea din afara granițelor ei. Cu atât mai mult cu cât este vorba de o limbă arhaică vorbită la 1525.

Liedul propune (precum *Languir me fais*) o introducere pianistică cu limpezimi de cristal, devenită apoi suport pentru noua idee vocală, perfect cabrată pe mișcarea armonică din subteran. Periplul modulatoriu, în acord cu textul poetic conduce către un moment grav, operistic, climaxul fiind rezervat ultimei secțiuni, pentru marcarea „dăruirii trandafirului” - prevăzută în titlu. Povestea galantă țese cea mai luminoasă secvență a ciclului:

Liedul nr. 5 *Present de couleur blanche (Dar de culoare albă)* scris pe 11/24 noiembrie, tot din seria darurilor galante, aduce o undă de tristețe. Deși scris în Fa#, multitudinea de acorduri minore umbresc tonica (din 44 de acorduri 33 sunt minore și numai 12 majore). Ca și în liedul anterior, melopeea vocală e intim subordonată structurii prozodice, urmărindu-i accentele, virgulele, închiderile de propoziții și gând, încât rezultatul e o melodie

departe de profilul clasic, cu asimetrii, transformări de măsuri (alternanțe de $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{8}$).

Acompaniamentul pianistic contrapunctează de o manieră nouă, sincopat și discontinuu linia vocală, despre care Pascal Bentoiu afirma: „este un cântec scurt... din care am sentimentul că se desprinde nu numai blândețea tristă caracteristică piesei, dar și un discret parfum românesc”⁴². Poezia e rostită în surdină, cu porniri înăbușite.

Melodia acestui lied excelează prin suplețea componentelor sale, care deși sunt create pentru a servi traiectoriile versificației, pot avea oricând o viață proprie, susținute de un ethos enescian, profund românesc după cum afirma P. Bentoiu: „Oricare din motivele melodiei... ar fi putut lua loc într-o compoziție ca *Preludiul la unison*, iar unul cel puțin, cel pe cuvintele - *Dy que tu es pour Foy bien ordonné*, n-ar fi fost deplasat chiar în Rapsodia a-II-a”⁴³.

Liedul are o construcție simplă, monopartită, cu o sugestie voalată de repriză, prin aducerea în final la pian a unei idei din desfășurarea vocală, cu punctul culminant dăruit ultimei fraze vocale, delicat îngânată de coda pianistică, ce aspiră spre un climax negativ (culminație aruncată în stele, cu sonorități arpegiate de lăută, depărtându-se spre extremitățile pianului, așa cum nu s-a mai întâmplat până aici).

Rimele poeziei sunt tratate de Enescu cu eleganță galică, rezervând pentru cele masculine intervale ascendente și pentru cele feminine intervalul de primă-staționar și mai rar cele descendente. Astfel se poate gândi corectarea unei greșeli de tipar săvârșită de Ed. Enoch & Cie, când pentru cuvântul „te donne” apare o terță descendentă, normal fiind o primă, întrucât dubla consoană „n” obligă la o poziție neschimbată a gurii.

⁴² P. Bentoiu, *op. cit.*, p. 133.

⁴³ P. Bentoiu, *op. cit.*, p. 133.

un peu retenu

15

blable à cel - le qui te don - ne.
a - re cu cea cui te-am dat.

un peu retenu

15

blable à cel - le qui te don - ne.
a - re cu cea cui te-am dat.

Atmosfera blândă, serafică a acestui lied e o liniște necesară înaintea celui mai alert lied al ciclului, o glumă mult îngroșată față de prima (*Aux damoisyelles*), gândit ca o culminație pozitivă a întregului ciclu.

Changeons propos, c'est trop chante d'amours (Să schimbăm vorba, s-a prea cântat de amor...) compus pe 4/17 decembrie, imediat după „Aux damoisyelles...”, liedul structurat într-un *Durchkomponiert*, mimează însă forma de rondo popular, bazându-se pe repetarea variată a motivului introductiv pianistic, cu o substanță muzicală alertă, extrem de diferențiată, multicoloră și caleidoscopică, menită să dea viață unui text încărcat de umor.

Originalul francez este însă o capodoperă prozodică; cele 20 de versuri jonglează doar cu 9 rime apărute de 33 de ori, nu numai la fine de vers, ci chiar în interiorul câtorva dintre ele (uneori chiar de 2 ori într-un singur vers), într-un joc de o năucitoare vivacitate. Cele 6 rime masculine: ours (=a), sus (c) eux (d) on-om-cu asonanță (f) oit (g) ez (i) și cele 3 feminine: ette (b) ante (e) și igne (h) sunt dispuse conform tabelului de mai jos într-o succesiune, care transferată de pe vertical pe orizontal, ar putea sugera grafic o astfel de eterofonie literară.

- | | |
|--|--|
| 1-a ₁ | Changeons propos, c'est trop chanté d' amours ; |
| 2-a ₂ b ₁ | Ce sont clam ours , chantons de la ser pette ; |
| 3-f ₁ a ₃ | Tous vigneron s ont a elle rec ours , |
| 4-a ₄ b ₂ | C'est leur sec our pour tailler la vign ette |
| 5-b ₃ b ₄ | Ô, serpi ette , ô la serpi onette , |
| 6-b ₅ g ₁ c ₁ | La vigno lette est par toy mise sus , |

- 7-c₂ Dont les bons vins tous les ans sont yss**us**.
 8-d₁ Le Dieu Vulcain, forgeron des haults die**ux**,
 9-d₂ e₁ Forgea aux **cieulx** la serpe bien taill**ante**,
 10-d₃ De fin acier trempé en bon vin **vieulx**,
 11-d₄ e₂ Pour tailler **mieulx** et estre plus vaill**ante**.
 12-e₃ e₄ Bachus la **vante**, et dit qu'elle est se**ante**
 13-e₅ f₂ Et conven**ante** a Noe le bon **hom**
 14-f₁ Pour en tailler la vigne en la saison.
 15-g₂ Bachus alors chapeau de treille avo**it**,
 16-g₃ h₁ Et arriv**oit** pour benistre la **vigne**,
 17-g₄ Avec flascons Silenus la suy**oit**,
 18-g₅ h₂ Lequel beuv**oit** aussi dro**it** qu'une **ligne**,
 19-h₃ h₄ Puis il trep**igne** et se fait une **bigne**,
 20-h₅ i₁ Comme une **guigne** estoit rouge son **nez**;
 21-i₂ Beaucoup de gens de sa race sont **nez**.

a₁ a₂ f₁ a₃ a₄ b₂ b₃ b₄ b₅ g₁ c₁ d₁ d₂ e₁ d₃ d₄ c₂ c₃ c₄ c₅ f₂ f₃ g₃ h₁ g₄ g₅ h₂ h₃ h₄ i₁ i₂

Acest ales suport prozodic determină linia melodică să facă salturi, vocalize, melisme, cezuri, schimbări de măsură și tempo, antrenând pianul la un joc variat, pliat sau emancipat în raport cu vocea, într-o lume tonală și modală uneori. Introducerea de sorginte folclorică franceză (tipul de motiv ritmico-melodic popular prezent în cântecele pentru copii *Cadet Rouselle*, *Le bon roi Dagobert*, *En passant par Lorraine*⁴⁴) devine un refren liber variat al unui rondeau și mai liber, în care tema originală și variația ei alternează „ca o formă capricioasă, într-o pajiște, desfăcându-se parcă periodic într-o linie ondulată și refăcând cercul de câte ori se reia refrenul. O veritabilă *ronde*, condusă cu mână de maestru”⁴⁵. În tot acest schimb rapid de replici se remarcă însă o diferență între parteneri: pianul este puțin mai alert decât „serioasa” linie vocală, care aleargă mai greu (cu picioarele lui Bachus!) dând ocazii felurite de zeflemisire prin hohotele sprintare pianistice. Cea mai reușită „poantă” este un quasi recitativ vocal șerpuit turmentat (Fort, d'une voix treinarde d'ivrogne”- tare cu o voce molâie de bețiv, notează Enescu) biciuit de cele mai mici valori ale liedului – treizecimoimi – încredințate pianului ca un surâs scurt, persiflant. Pianul este și cel

⁴⁴ P. Bentoiu, *op. cit.*, p. 134.

⁴⁵ Ibid.

care va sfârși culminativ liedul, spre extremele claviaturii, tot cu un râs. Astfel se creează un contrast aproape cinematografic față de următorul lied *Du confict en douleur* (*Cel scaldat în durere* - după P. Bentoiu, *Îndureratul* după Horia Furtună), al doilea lied trist al ciclului, creat pe 27 noiembrie/10 decembrie. Dar după depresiunea din *Languir me fais*, acest lied e un abis al tristeții. Greu de găsit în lumea rațională, elegantă, superficială, galantă și impersonală a poeziei lui Clement Marot, un text de o asemenea profunzime și sinceritate a trăirii intime și totuși Enescu l-a găsit. Poate dacă nu l-ar fi aflat, l-ar fi scris el însuși, într-atât se calchiază gândul enescian pe versul lui Marot.

Ultimul lied al ciclului (nr. 7) e structurat tripartit, cu introducerea pianului repetată identic ca acompaniament al primei fraze vocale, procedeu folosit în *Languir me fais* și *Estrene de la rose*. Scris în tonalitatea fa# minor, dar cu acel amestec de trepte secundare ce atenuează efectul minor al tonicii (aici treptele VI - Si major și VIII - Mi major) liedul e impregnat de acel parfum dulce - amărui specific dorului românesc, (dor e melancolie, dorință, lingoare dar și durere, suferință). *Du confict en douleur* ar însemna *Despre scufundarea în durere*, confit în limba modernă însemnând de fapt pătrundere, impregnare (termen venit din rafinamentele bucătăriei franceze - de aici confiserie... zaharicale) de aceea traducerea lui P. Bentoiu - *Cel scaldat în durere* ar fi cea mai adecvată.

În limba franceză, rima extrem de muzicală determină parcă structura poeziei și implicit a liedului. Repetarea versului cheie *Si j'ai du mal - Dacă tânjesc*, separă structura poetico-muzicală în două secțiuni inegale, tivindu-le cu melancolie. De fapt cuvântul mal înseamnă și o rimă masculină care se repetă doar de trei ori restul, fiind două rime feminine, **orte** și **aise** cu care se termină celelalte de 13 versuri:

Si j'ai du mal , maulgré moy je le porte ;	m , a ₁
Et s'ainsi est qu'aulcun me récon forte ,	a ₂
Son réconfort, ma douleur point m'app aise ;	b ₁
Voylà comment je languis en mal aise ,	b ₂
Sans nul espoir de lyesse plus forte .	a ₃

Et fault qu'ennuy jamais de moy ne sorte ,	a ₄
---	----------------

Car mon estât fut fait de telle sorte ,	a ₅
Dès que fuz né ; pourtant ne vous désplaise	b ₃
Si j'ay du mal .	m

Quand je mourray ma douleur sera morte ;	a ₆
Mais cependant mon povre coeur supporte	a ₇
Mes tristes jours en fortune mau va ise,	b ₄
Dont force m'est que mon ennuy me plaise ,	b ₅
Et ne fault plus que je me désconforte	a ₈
Si j'ay du mal .	m

Enescu termină astfel fiecare vers cu rimă feminină de foarte multe ori pe un interval de primă (sunet repetat), foarte rar pe secundă descendentă, o singură dată pe cvarta descendentă (*en fortune mauvaise, în nenoroc!*).

Astfel, muzica evoluând pe diverse traiectorii se întoarce mereu la același nivel, ca fluviile care se varsă în același ocean, indiferent de drum, iar profilul fiecărei fraze muzicale, alunecă mereu descendent, într-o sfârșeală generală dictată de poezie. Numai încheierea pianistică, prin ultimul ei acord înălțat în discant la 5 octave și o cvintă distanță de bas(!), trimite tristețile în ceruri, împiedicând căderea în abis.

De altfel întreaga substanță muzicală din *Du conflict en douleur* oscilează permanent între bine și rău, între major și minor, între austeritate și luxurianță, între traiectorii contrapunctice sprijinite pe cvinte goale și structuri verticale cu parfum impresionist, topind printre ele unisonuri convingătoare, între o simplitate metrico-ritmică și jocuri de sincope ascunse, făcând din acest ultim lied al ciclului o încununare.

P. Benteoiu afirmă: „Încercând o privire cât de cât analitică asupra acestei piese, ai sentimentul unei impietăți, unei pătrunderi abuzive într-un sanctuar”⁴⁶.

Profund închegat în mișcarea sa ciclică, accesibil vocal („scriitura vocală a ciclului conduce spre ideea ca autorul, asemenea lui Schubert, nu a respins posibilitatea ca piesele sale să fie cântate și de amatori”⁴⁷). *Sept chansons sur Clement Marot* este

⁴⁶ P. Benteoiu, *op. cit.*, p. 136.

⁴⁷ *Ibid*, p. 131.

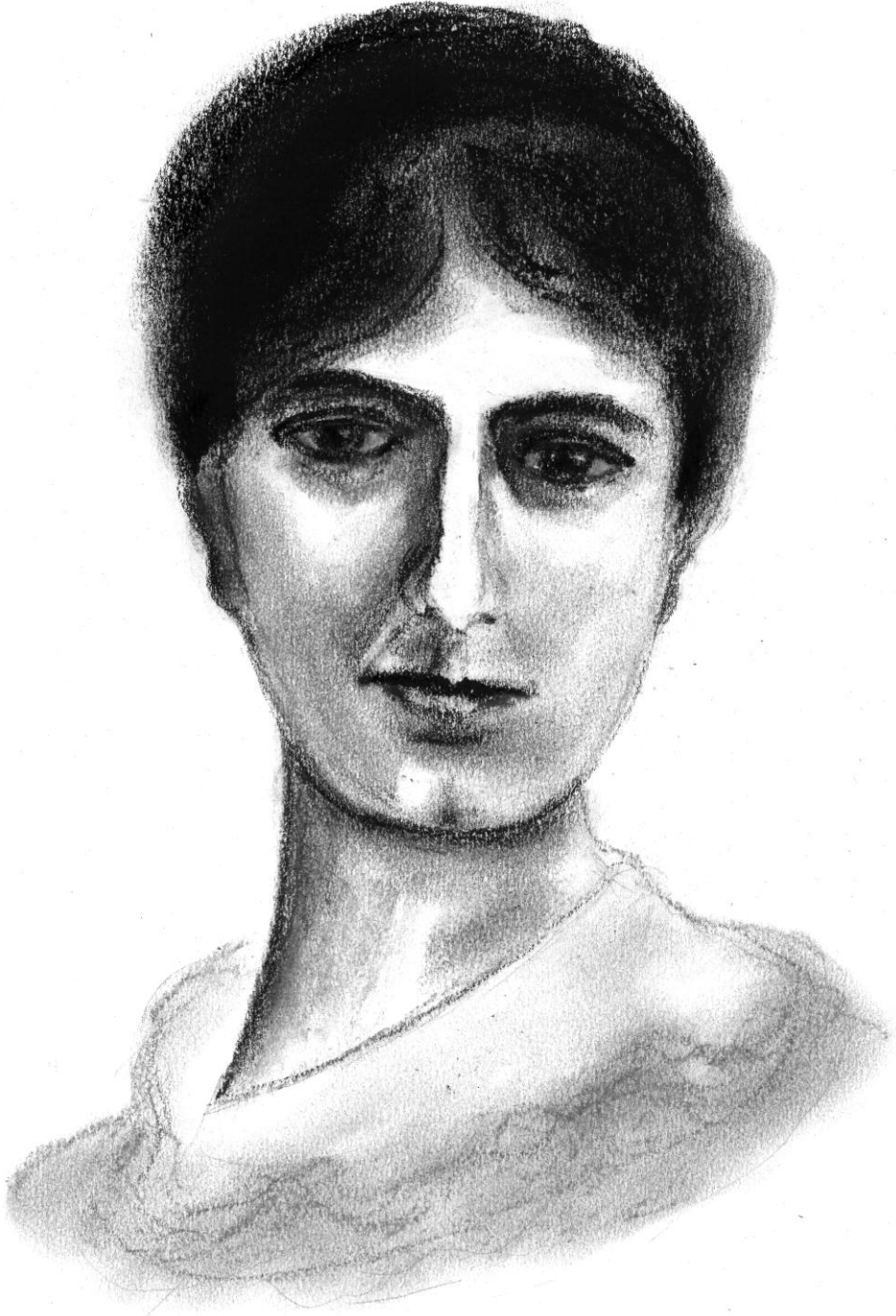
lucrarea poate cea mai populară a lui Enescu din creația camerală. A cunoscut în anii din urmă și câteva aranjamente, păstrate în manuscris și greu de cântat datorită complicațiilor generate de copyright: orchestrații ale lui Theodor Rogalski, Sabin Pautza și Theodor Grigoriu, versiunea pentru voce și cvintet de suflători a lui Gheorghe Firca.

Două lieduri (*Languir me fais* și *Aux damoyselles*) au fost transcrise pentru două pianе de autoare.

După *Estrene de la rose* și înainte de *Present de couleur blanche*, scrise la Paris, Enescu compune la Sinaia, pe 28 octombrie/10 noiembrie 1908, ultimul lied pe versuri de Carmen Sylva *Morgengebet (Rugăciune de utrenie)*. Monopartit, cu o încercare de variere a primei idei pentru cea de a doua strofă, liedul apare ca un ecou în contemporaneitate ale intonațiilor medievale, cu o cantilenă severă dar senină a vocii, pe un continuum de acorduri arpeggiate harpistic... (*Estrene de la rose* cu matricea sa de harpă este încă aproape) la pian.

De o simplitate desăvârșită, textul invită la reculegere și reflexie: „Sufletul tău să fie frumos, frumosule copil, înalt, pașnic și liber precum al îngerilor. Mă rog pentru tine în toată ziua și Destinul Tău mă aude, iar la rugămințile mele neliniștite, îmi dă cu blândețe un răspuns”.

Melodica este pe măsura acestei simplități, ascultând de expresivitatea limbii germane, adaptând metrul după necesități emoționale. Climaxul acestui lied este foarte aproape de secțiunea de aur (diferența de doi timpi!) mai întâi la pian, apoi la voce, ca imitație. Încheierea pianistică părăsește zona medievală, dar nu și sugestia harpistică, comentariul fiind cât se poate de romantic. Cantilena ce se împletește cu cea vocală, desăvârșind-o și calmând-o, după culminația de gând avută, o bănuim de sorginte timbrală violonistică, cu sunetul inimitabil al lui Enescu. Finalul însă pur pianistic, reamintește de *Pavana* din *Suita op. 10* - tot în interpretarea lui Enescu - pianist de astă dată.



Între 1908 și 1915 Enescu compune puțin: *Suita a III-a pentru pian* și *Suita a II-a pentru orchestră*, notorietatea sa internațională ca interpret și compozitor crește cu aplomb. Rapsodiile, suitele, liedurile, sunt cântate în Europa și America, cariera sa interpretativă (ca violonist și dirijor) ajunge la cote foarte înalte.

Abia în 1915 Enescu pășește din nou în camera de taină a cântecelor iubirii, în atelierul de lieduri, scriind un nou ciclu - *Quatre mélodies sur poèmes de Femand Gregh op. 19 (Patru lieduri pe versuri de Femand Gregh)*. Compozitorul scrie un ciclu de trei cântece de fapt, *Pluie (Ploaia)*, *Le silence musicien (Tăcerea cântă)*, *L'ombre est bleu (Umbra e albastră)*. *De la flûte au cor* fusese scris în 1902 și editorul îl adaugă celor din 1915.

Noutatea și complexitatea limbajului enescian ajuns la o altitudine specială și singulară în muzica de început al secolului al XX-lea, fac din aceste lieduri un vârf al genului: „Această muzică - ciclul op. 19 - nu e făcută pentru a fi cântată, am îndrăzni să spunem, ci pentru a fi audiată... Păienjenișul facturii, densitatea notelor pe fiecare măsură devin copleșitoare, ceea ce face ca hermeneutica acestei muzici să aibă o altă consistență, în mod sigur o consistență profundă, care reclamă un înalt profesionalism pentru a o susține, a o interpreta”⁴⁸. Neegalat de nici o creație românească, ciclul probează spusele lui Constantin Silvestri despre Enescu: „El nu e și nici nu va deveni șeful unei școli, el este un tot mai mult decât orice școală. Prin el, muzica românească capătă un viitor și un trecut”⁴⁹.

Poetul ales de Enescu pentru acest ciclu, Femand Gregh, născut în 1873, aparține mișcării simboliste, deși s-a dezis ulterior de ea. Poemele preluate de sufletul enescian fac parte din două plachete tipărite la granița dintre veacuri: *La maison de l'enfance* (Casa copilăriei) 1897 cu *Le silence musicien*, *L'ombre est bleu* și *De la flûte au cor* și volumul *La beauté de vivre* (Frumusețea trăirii) 1900 cu *Pluie*. F. Gregh e reținut de istoria literaturii pentru originalitatea acestor poeme.

⁴⁸ O. L. Cosma, *Hronicul muzicii românești*, Ed. Muzicală, vol. XVII, p. 415.

⁴⁹ Ibid.

Motivul a (vocal)

mp à mi-voix (9)

Len - te nuit de jui - let

Motivul b (vocal)

un peu

plu - vi - eu - se!

Unde a și b alcătuiesc o unică idee, a căreia structură ar părea serială, dacă nu s-ar înscrie pe armonie isonică de fa.

După introducerea pianistică ce sugerează un cadru tonal - fa minor - spre care tind până la urmă armoniile, oricât de complexe și îndepărtate ar fi, motivul π_1 apare repetat și inclus într-o structură fluidă continuă, cu dus - întors cromatic (ceea ce într-o structură modernă de azi s-ar nota simplu printr-o linie șerpuită inegal). Peste acest murmur, vocea propune ideea sa provenită din reunirea celor două motive **a+b**, adaptându-și apoi motivul π_2 cu figurații de octave frânte cu iz de bucium, încât rezultatul total seamănă cu o dispersie de particule plutind multicolor în aburul pedalei, cu efect de ison.

Enescu inventează o notație specială pentru jumătăți de pedală, un cerc minuscul, care înseamnă a se ridica pedala la jumătate și a o repune imediat până la semnul clasic de ridicare, prelungind cu precauție armonicile unele într-altele. Din împletirea celor patru idei principale, adăugarea altor două, fie original ca elementul c, măsura 16 - 17, fie din varierea lui π - elementul d, măsura 18 - 19, se realizează o parte mediană consistentă.

Reluarea (măsura 25 cu auftakt) aduce pe rând toate motivele principale **a**, **b** și π , ultimul în trei ipostaze, ca un adio prelungit.

Pianul încheie cu o pagină culminativă (climaxul aflat în final din liedurile enesciene!) cu o structură neimaginată de nici un compozitor de lied până la Enescu: o textură de valori rapide într-un savant joc cromatic, armonic pe isonul generat de fa al basului (indicația enesciană e unică: *très piano, aquatique*) până freatică ce se transformă în abur și nor, prin care se străvede pentru ultima dată o reminiscență a motivului ploii incipient. Remarcabil este procedeul schumannian al rezonanței negative, prin apăsarea mută a clapelor pianului după ce cutia de rezonanță a vibrat de o altă armonie.

Cu acest lied, muzica românească ajunge la o nouă categorie acustică – eterofonia, sesizată de Ștefan Niculescu ca o „pendulare între o stare de univocalitate și cea de multivocalitate”⁵⁰. Tiberiu Olah o numește „poliheterofonie, văzută ca un procedeu de emancipare a consonanței prin elemente ce au rolul de a consonatiza disonanțele”⁵¹.

Pregătit de mersul paralel dintre mâna stânga a pianului și voce din repriză, unisonul general se instalează în măsura 27 (cu mici licențe în traiectoria mâinii drepte care îmbracă foarte fin unisonul într-o figurație) de unde se va despleti apoi pe etaje, spre coda.

12 ani separă această *Ploaie* de cea din tinerețe, pe versuri de Carmen Sylva, răstimp în care stilul lui Enescu a dobândit caratele originalității inconfundabile, încă greu de descifrat și asimilat.

Cel de al doilea lied, *Le silence musicien*, scris pe 29 iunie/2 iulie (*Tăcerea cântând* sau în traducerea lui Emanoil Ciomac, *Cânt tăcut*), constituie nu numai prin substanța sa sonoră dar și prin decorul său antic, mitologic, un laborator intim pentru *Oedip*: fauni și nimfe de marmură dansează cu gura deschisă, într-un strigăt mut de delir, pe cântul tăcut al unui flaut de marmură, care murmură sub degetele rapide ale unui Satir; soarele alunecă pe ramurile unui copac aurit, ca un murmur pe corzile unei lire și în aerul calm în care suspină flautul vântului, un Faun își duce vag viața sub un copac, din iarba sumbră țâșnește strigătul trandafirilor. Toată această scenografie luxuriantă pregătește sonorizarea celui mai ales

⁵⁰ Citat de O. L. Cosma, *op. cit.*, p. 416.

⁵¹ Ibid.

gând de fericire: „O armonie era răspândită prin inima lucrurilor, tăcerea părea un cânt cu guri închise, raza era imn și vocile erau flăcări, iar totul era tăcut, ca sufletele noastre și totul era în muzică, ca și în sufletele noastre”.

Forma acestui lied este un *Durchkomponiert* pur, în care lumea armonică vrea să nege orice atracție tonală, dar prin magnetul unui ison pe Re spre final, structurile verticale multiple se așează pe configurația solarului Re major (exact pentru înariparea tăcerii și muzicii din sufletele îndrăgostiților).

Vocea preia chiar în debutul ei elementul tematic II, din liedul anterior, devenit o adevărată semnătură enesciană:

Ex. 22

sans rigueur *mp* à mi-voix

Au chant si - len - ci - eux d' u - ne flû - te

Traietoriile blânde ale versului lui F. Gregh sunt urmărite cu finețea unui artizan al recitativului, cu valorile deduse din jocul accentelor, al picioarelor metrice și al rimelor, cu o intuiție particulară ce realizează asimetrii și structuri deschise, fluide, acolo unde versul ar fi putut fi încorsetat de rigoare. Portamentele vocale marcate cu linii de legătură între sunete, apropiere cântul de vorbă, într-o curgere liberă, care mai are nevoie doar de câțiva ani pentru a ajunge la sferturile de ton din *Oedip*.

Spre deosebire de liedul anterior, a cărui linie vocală nu a cunoscut culminația (poezia o cerea) aici climaxul e o cooperare a ambilor parteneri, mutând la o altitudine uriașă toată devenirea anterioară, pe victorioasa aflare a tonicii - măsura 29. Încheierea pianistică este aici precum în *Pluie* continuarea nevăzută a cuvântului, epuizat în carnea concreteții sale, sublimat în eternul sonor, pianul ajungând singur în sfera pură a gândului și a iubirii. De altfel toată această magmă pianistică reușește să deschidă porți spre o muzică care se va naște în lume peste 4-5 decenii: în măsura 31 suprapunerea arpegică ia forma de cluster prins în pedala de rezonanță. Astfel, Enescu preia ecourile impresioniste, spre a le

proiecta într-un viitor, care nu-l va include pe el însă, dar care se va hrăni cu gândurile sale.

Liliana Clemansa Firca afirmă: „Spre lumea debussystă trimit oricum caracterele de evanescentă, de imponderabilitate, de „plutire” în câmpul sonor al discursului, ca și modalitățile concret muzicale prin care acestea se realizează: mlădioase arabescuri (quasi flûte în *Le silence musicien*) desfășurate neconținut de pian, în alcătuirii cromatice de o varietate capricioasă, dictată, s-ar părea, mai ales de considerente de culoare (uneori și cu momente ostinato sau cvasi - ostinato, ca în *Pluie*) creând o mare instabilitate a armoniei, de asemenea, indefinitul ritmic al întregului discurs, datorat autonomiei destul de accentuate - în plan ritmic în orice caz - a partidelor pianistică și vocală. Există totuși în melodiile op. 19 ceva ce le scoate de sub incipienta exclusivă a (post)debussysmului: este puternica infuzie cromatică produsă în substanța lor melodioasă și armonică: se poate spune că prin extensia și consecvența sa, cromatismul în toate ipostazele sale - melodic și armonic, ornamental și constitutiv, predominant tonal dar și modal - atinge în aceste trei *Melodii* pe Fernand Gregh cote rar întâlnite în alte partituri enesciene; cea mai direct sesizabilă dintre înfățișările lui melodice, anume alunecarea din semiton în semiton cromatic, deține în mod special un record de frecvență, în principal în figurațiile pianului, dar și în melodia vocală: o anumită supralicitare a „alunecărilor” prin șerpuiiri cromatice ca și prin glissandi (în linia vocală) frizează aici - lucru incredibil la Enescu! - maniera. (Nu este poate întâmplător că această plonjare în cromatic a melodiilor op. 19 survine într-un moment - mijlocul deceniului al doilea - în care se producea, în cu totul alte coordonate stilistice și în schițatul oratoriu *Strigoii*, situabil, arăta Cornel Țăranu, în contextul specificei hipercromatizării epocii)⁵².

⁵² Liliana Clemansa Firca, *op. cit.*, p. 71.



Ultimul lied al ciclului *L'ombre est bleu (Umbra e albastră)* este scris pe 19 februarie/3 martie 1916, a doua zi după moartea reginei Elisabeta - Carmen Sylva, eveniment care l-a afectat adânc pe Enescu, întrucât în „L'Indépendance Roumaine”, din 10 martie, apare știrea că „George Enescu suferind, este internat la Sanatoriul Elisabeta, fiind îngrijit de Dr. Popovici”⁵³. Alegerea poeziei nu este întâmplătoare: „Umbra albastră și noaptea palpită cu aurării tremurânde / În azur s-ar crede că se zăresc plutind voaluri albe/ Care freamătă în suflul ondulat al misterului/ Lungile voaluri atârânănd ale îngerilor pământului, / Care urcă spre ceruri fără sfârșit, fără zgomot,/ Într-o ascensiune al cărei zbor tremură în clarul de lună/ Nu auzi tu infinit cum își bat aripile? Stelele, în cântul sferelor eterne, / Palpită în adierea acestor aripi ritmate/ Care lent, printre umbre înmiresmate / Și prin somnul imens și albastru al tuturor lucrurilor, / Descoperă tăcerea și fac să piară trandafirii”.

Pictura e sublimă, iar Enescu își construiește o lume sonoră mai mult decât echivalentă. Cu o structură de *Durchkomponiert*, acest lied se remarcă printr-o lume armonică particulară: întregul eșafodaj vertical, aflat într-o caleidoscopică primenire pluridirecțională, gravitează pe suprafețe întinse în jurul unui anumit centru tonal, amintind de rolul isonului în muzica psaltică și anunțând un procedeu viitor al muzicii moderne: apariția structurilor de straturi acordice raportate gravitațional. Astfel în primele 6 măsuri, cu prima frază vocală - armoniile se țin în jurul tonicii Mi major.

Următoarele 10 măsuri gravitează în jurul lui re# minor (sensibila tonicii) devenit prin enarmonie mi b minor. De la măsura 18 până la sfârșit (măsura 38) centrul de atracție este mi natural, pendulând între major și minor, cu victoria finală a majorului. Astfel din punct de vedere tonal, liedul s-ar structura tripartit cu **A** în Mi major, **B** în mi b - re# și o repriză lărgită în Mi major. Din punct de vedere al structurii motivice liedul este o curgere de idei înrudite care se generează reciproc, înrudite cu motivul π al primului lied.

⁵³ C. Axente, I. Rațiu, *op. cit.*, p. 153.

Celulele muzicale se succed pe traiectorii sonore ce converg spre centrul tonal amintit, suprapunându-se intonației prozodice până la fluidizarea liniei melodice peste granițele sistemului temperat, prin abundența de portamente și glissandi marcate de Enescu. Adăugându-se și multiplele schimbări de tempo, metronomul variabil (optimea = 120, 112, 120, 112, 104, 116, 132, 108, 100, 88, 80, 72, 92, 72) și indicațiile multiple (senza rigore, poco incalzando, calando di più, esitando, di nuovo a tempo tranquillo, un poco rubato) avem o imagine a unei extrem de precise captări a unei structuri muzicale tradiționale, aptă de a traduce inspirația unui geniu, în cele mai adânci cute. Coda conține și ea o realizare acustică de excepție: în penultima măsură, totalul sonor e organizat pe întreaga claviatură a pianului, sub forma unui acord de 7 terțe suprapuse (la# do mi sol# si re fa# la - fără do) care este lăsat să umple cutia de rezonanță, după care rapid, prin apăsare mută a acordului de Mi major cu fa# adăugat, în aer răsună fără a fi atacat pe clape basul mi, generând armonicile acordului de Mi major. (E în notația literală - Enescu).

Ex. 23

The musical score for Ex. 23 consists of two systems. The first system features a piano staff (treble clef) and a bass staff (bass clef). The piano staff begins with a *bp* dynamic, followed by *pp* and *lontano*. A *8va* marking indicates an octave shift. The piece concludes with a *ppp* dynamic. The bass staff includes performance instructions such as *en resonance sans frapper l'accord* and *molto lunga*. The second system continues the bass staff with *molto lunga* markings and concludes with a double bar line.

București, 19.02/2.03.1916

În acest ultim lied eterofonia devine principala matrice armonică, după cum remarca muzicologul Liliana Clemansa Firca: „O armonie intens polifonizată caracterizează această ultimă piesă

a ciclului Fernand Gregh, constituind cadrul multivocal în lăuntru al cărui eterofonia (prezentă destul de timid în *Pluie*) se cvasi-generalizează. Aproape omniprezente într-adevăr în partitură, modalitățile eterofonice sunt aici subtile și variate, aș remarcă în special angajarea în procesul eterofonic a vocilor interioare și de bas ale armoniei (intermitentele îngânări ale melodiei cântate se realizează și la aceste voci instrumentale, chiar dacă ele revin în principal vocii superioare, părți de discant al discursului pianistic) precum și alternările sau chiar combinațiile procedurii eterofonice cu o polifonie, inclusiv imitativă, liberă (sunt momente în care granița dintre cele două tipuri de imitație - eterofonică și clasică - liberă - pare a se șterge)⁵⁴.

„Prin această rafinare extremă a traiectoriilor sonore se realizează și o autonomie destul de accentuată - în planul intonațional și poate încă mai mult în plan ritmic - a celor două partide - voce, pian”⁵⁵, care poate constitui o frână în materializarea sonoră interpretativă. Din fericire, Dan Iordăchescu și Wolfgang Scheringer au putut să găsească acea împletire unică de timbruri în justa măsură dată de Enescu, pentru a sonoriza întreg ciclul printr-o realizare de excepție.

Publicarea liedului *De la flûte au cor*, scris în 1902 alături de aceste trei lieduri constituie doar opțiunea editurii Salabert și a Editurii Muzicale, ciclul încheindu-se de fapt cu *L'ombre est bleu*.

De fapt, acesta este și ultimul lied scris de Enescu, asupra cărui a mai revenit în 1936, ca și în cazul liedului *Regen* pe versuri de Carmen Sylva. Și citând-o din nou pe L. C. Firca care a văzut manuscrisul din 1936: „În versiunea definitivă a melodiei *L'ombre est bleu*, partida pianului este complet refăcută (în sensul unei racordări a ei la stadiul din acel moment al limbajului multivocal enescian) în timp ce în linia vocală modificările privesc aproape exclusiv structura metro - ritmică a acesteia, ceea ce face ca partea de cânt să câștige în suplețe și fluentă comparativ cu versiunea din 1916 a piesei”⁵⁶.

⁵⁴ L. C. Firca, *op. cit.*, p. 71-72.

⁵⁵ *Ibid*, p. 72.

⁵⁶ L. C. Firca, *op. cit.*, p. 70.

Cu această pagină mângâiată de înger, atelierul de lieduri al lui Enescu își închide porțile. Chiar cu intervenția târzie din 1936 nu înseamnă un alt început, ci tot o concluzie. Enescu și-a cântat „liedurile iubirii” doar până în februarie 1916, a doua zi după moartea reginei poete Carmen Sylva.

Nu vom ști ce resorturi intime guvernează miracolul creației, în adâncul unui suflet imersia este ipotetică; doar datele calendaristice pot dovedi cu certitudinea lor matematică și ilumina prezumția.

Pentru Enescu viața și opera sa au reprezentat aceeași traiectorie: „Viața interioară a lui George Enescu nu este o simplă existență în afara operei sale, marginală, nesemnificativă, necesarmente ignorată sau indiferentă gândirii și acțiunii sale creatoare și implicit a înțelegerii acestora (pentru noi). Nu numai că ea nu este (una) de contradicție sau opoziție față de creație, față de atributele acesteia... și nici numai un simplu substrat, eventual favorizant; ci din contră, opera-i este un reflex clar al vieții sale interioare, al cunoașterii prin validarea și valorizarea trăsăturilor personale, este o continuare directă, un rezultat direct al experiențelor sale spirituale, - experiențe, se vede, extraordinar de profunde, consecvent și continuu, refondate. Enescu personifică în cel mai înalt, tulburător subtil și inexprimabil grad intimitatea, identitatea și integritatea de conținut și sens stabilită între artist și operă”⁵⁷.

Enescu și-a creat liedurile sale într-un răstimp de numai 18 ani, în perioada sa cea mai incandescentă a tinereții (de la 17 la 35 ani) abordând poezia franceză în 22 de lieduri, germană în 19 lieduri și română în 4 lieduri. Două lieduri în limba germană nu au fost cuprinse în acest volum, întrucât partiturile lor nu au fost găsite (*Die Legende von der Glocke* 1898 pentru bariton, vioară, violoncel și pian/orgă și *Prinz Waldvogelgesang* 1901 pentru voce, violoncel și pian).

⁵⁷ Marin Marian, *Chipul Geniului. Eseu despre creativitatea exemplară*, Ed. Muzicală, 1991, p. 149.



În toate celelalte lieduri răsfoite, toată devenirea enesciană a putut fi urmărită și descifrată, de la inteligența primelor încercări adolescente pe versuri de Carmen Sylva, la eleganța celor pe versuri franceze fie postimpresioniste, fie neobaroce, trecând prin experimentele folclorice românești, ajungând la cristalizarea stilului său de maturitate în ciclul final op. 19. Prin suportul poetic folosit, Enescu ajunge într-un univers unic de incandescență a gândului devenit muzică primordială, restituindu-ni-l sub forma liedurilor sale, capele intime de reculegere.

După moartea reginei poete, după acordul ce umplea aerul prin rezonanța sa negativă din *L'ombre est bleu*, Enescu se îndreaptă spre marea sa dragoste, catedrala vieții sale, opera *Oedip* (superba istorie a singurului om luat la trântă cu destinul).

Debutând cu o lucrare amplă orchestrală (*Poema Română*) Enescu este absorbit de marile forme și de tumultul vocal-simfonic, urmărindu-și cu tenacitate edificarea construcțiilor ample în care putea să prindă ceva din magma vulcanului său interior.

Arhitecturile miniaturale vor rămâne o etapă a prunciei sale componistice, etapă absolut necesară devenirilor ulterioare, perfect concordă cu procesul său de maturizare pe scara vieții. După 1916, sonata, simfonia, suita, opera și oratoriul sunt tiparele propice curgerii și fixării inspirației enesciene. Pentru vioară sau pian, pentru orchestră, soliști și cor, Enescu așterne neobosit pe hârtie ceva din visul său interior neîntrerupt, găsind combinațiile timbrale cele mai juste, conforme gândului său. Este încă un mare semn de întrebare privind absența miniaturilor vocale după acea dată. Un gen care l-a mulțumit atât de mult în tinerețe, căruia i-a încredințat cele mai intime gânduri, unde a experimentat eterofonia și emisia vocală aproape netemperată (prin portamente repetate de la un sunet la altul) un gen care l-a conectat la incandescența poetică a altor conștiințe artistice din constelația sa, liedul rămâne după 1916 marele absent în creația lui Enescu. Este ca și când compozitorul și-ar fi zidit cămara de taină a sufletului său, refuzând s-o mai decoperteze (doar o privire în 1936 și câteva retușuri).

Ceea ce pentru tânărul compozitor a fost o atracție, un laborator intim de experimente, o ghirlandă de împliniri și succese, devine timp de aproape patru decenii teritoriu interzis. Este ca și

când ar fi avut loc un cataclism interior, dar legile geniului sunt necuantificabile: „Asemeni operei sale creatoare, viața lui Enescu ne dă semne al căror tâlc trebuie să îl pătrundem și desfacem: în fond descoperim existența și modul de existență a acelei relații strânse și directe (condiționale și afinitare) între viața sufletească a omului de geniu - viața reiterantă a unor scheme: semne cu semnificații și putere consacrantă - și creația sa care accede la a construi un act de ticluire și tâlcuire de refacere a unor semne, imagini, simboluri, aforisme”⁵⁸.

Emanoil Ciomac, prietenul intim și poate cel care l-a înțeles cel mai adânc pe George Enescu⁵⁹, leagă nașterea liedurilor, de iubirile juvenile, care vor păli la apariția Marii Dragoste, Maruca Cantacuzino (La princesse aimée): „Enescu nu a fost niciodată un Don Juan, dar și dânsul a trăit, a persistat în iluzia că realizarea pământească desăvârșită a idealului căutat este cu putință. Atunci, eternul feminin face una pentru el cu eternul frumuseții spre care tinde... Și iluzia aceasta va dura zeci de ani... Dezamăgirile nu-i vor putea pune capăt... Și, chiar dacă în fundul conștiinței presimte deșertăciunea unei himere, până pe patul de moarte va afirma realitatea ce o are pentru dânsul îndemnul înalt al Marii Dragoste. Firea lui anxioasă de suprasensibil, stăpânit numai în aparență, a ales-o, s-a agățat de o viziune fugitivă, dar persistentă. Cu prețul cărei suferințe? „Je suis un écorché vif” (Iată un strigăt care îi scapă în cursul destăinuirilor sale) atât de pline de reținere, am zice, de modestie și timiditate. În cei dintâi ani ai secolului, firea sa tumultoasă, cu izbucniri multă vreme potolite, e supusă parcă la încercări. Dar zodiile enigmatice parcă îi făgăduiesc în mișcarea lor neîncetată, o lumină, o lume statornică. S-ar zice că zarea blândă a stelelor din pleiadă, de la o bucată de vreme începe a fi acoperită, la început ușor, apoi din ce în ce mai tare, de strălucirea puternică a unui nou astru, ce se va înălța la orizont. În curând, Destinul cu făgăduința așteptată se împlinește. Pe firmamentul lui, răsare steaua ce-l va stăpâni până la moarte”⁶⁰.

⁵⁸ Marin Marian, *op. cit.*, p. 150.

⁵⁹ *Idem*, p. 151.

⁶⁰ Emanoil Ciomac, *Enescu*, Ed. Muzicală, 1968, p. 108, 109.

Iubirea pentru Maruca este supremul adevăr aflat în vara anului 1907 și care va impregna tot ceea ce atinge Enescu, astfel încât universul său va fi numai iubire: „Îmi pare că ceea ce mă umple în întregime pentru tine trebuie să te învăluie întregă la distanță, zi și noapte... Cum e posibil să nu simți aceasta? Eu te iubesc atât, în fiecare secundă din zi și din noapte, cum nu ai tu senzația perpetuă de a fi îmbrățișată de mine...? Îmi pare ciudat că nu simți așa, pe când eu te port perpetu în mine și cu mine”⁶¹.

Iubirea este puntea sa specială spre Divin: „Fie ca bunul Dumnezeu să ne păstreze mult, mult timp unul pentru altul, pentru gloria sa și frumusețea faptului (1923)”⁶².

Iar anul următor va scrie: „Fie ca Bunătatea Cerească să ne păzească, dragostea mea! Mă rog, mă rog în orice zi cu atât de mult avânt și pasiune! Și cred în Marea Bunătate!”⁶³.

Dar toate aceste gânduri minunate vor rămâne fără cântece. Muzica va învălui totul, precum îmbrățișările prin spațiu simțite de Enescu, o muzică amplă, bogat arcuită în cele mai variate alcătuirii sonore, neimaginabile până atunci de niciun alt muzician, muzică pură sau legată de cuvântul devenit dramă, dar cântecele iubirii nu se vor mai întrupa din poezie și sunet pentru a umple spațiul pe durata câtorva clipe. Liedurile tinereții, cântecele iubirii, vor rămâne cele mai prețioase anluminuri din pictura sonoră enesciană, care egalează prin măiestrie fresca simfonică și vocal - simfonică a maturității. Doar că anluminurile sunt o specie de artă de un rafinament total. Olga Greceanu (pictoriță specializată în frescă!) afirma despre anluminuri: „E o artă asumată ca misiune, mai degrabă ca meserie... Ce nu văd pe o suprafață de doi centimetri pătrați? Oameni în mișcare, figuri cu expresii variate, vite, case, câmpuri, fântâni. Un alt pătrat se mândrește cu o Madonă înconjurată de sfinți; un altul lasă posibilitatea să se numere lespezile pe care se roagă o Madonă îngenunchată. Pretutindeni e o sete intensă de frumusețe, de adevăr, de noblețe, totul redat cu minuție, cu dragoste, cu o deosebită rigoare. Totul se

⁶¹ George Enescu, *Scrisoare către Maruca Cantacuzino 10. III. 1921*, original în franceză.

⁶² Ibid, p. 64.

⁶³ Ibid, p. 67.

poate distinge aici: pământul și cerul, ogoarele și drumurile, contrastele de lumină, totul exprimat cu o infinitate de nuanțe, de linii mici, de accente. Făcută cu știință și pasiune, cu grație și suplețe, cu răbdare și dragoste, munca devine astfel o poezie. Tehnică bogată în mijloace, sentimente bogate în nuanțe... Nimic nu e lăsat la întâmplare. În plus, orice amănunt este rezultatul unui sentiment pornit din inimă!”⁶⁴.

Translând aceste gânduri spre muzică se obține descrierea perfectă a liedului, a cântecului, miniatura construită cu tușe de sunete, care traversează timpul pe durata unei respirații, concentrând crâmpie de viață în câteva minute. Enescu iluminează clipa prin liedurile sale, icoane ale unui gând sonor, săvârșind o liturghie de taină închinată iubirii.

Camelia Pavlenco, 2007 și 2025.

⁶⁴ Olga Greceanu, *Femei-pictor de altădată*, Institutul Cultural Român, 2005, p. 47.

BIBLIOGRAFIE

- Axente, Colette; Rațiu, Ileana. *George Enescu. Bibliografie documentară. Tinerețea și afirmarea 1901–1920*, Editura Muzicală a U.C.M.R., București, 1998.
- Badea, Păun Gabriel. *Carmen Sylva. Uimitoarea regină a României*, Editura Humanitas, București, 2007.
- Bentoiu, Pascal. *Capodopere enesciene*, Editura Muzicală, București, 1999.
- Cantacuzino-Enescu, Maria. *Umbre și lumini. Amintirile unei prințese moldave*, Editura Aristarc, 2005.
- Carmen Sylva. *Versuri alese*, Editura Eminescu, București, 1998.
- Ciomac, Emanoil. *Enescu*, Editura Muzicală, București, 1968.
- Ciortea, Tudor. *Permanențele muzicii*, Editura Muzicală, București, 1998.
- Cosma, Octavian Lazăr. *Hronicul muzicii românești*, Editura Muzicală, București, 1986.
- Cosma, Viorel. *George Enescu. Concertul de adio*, Editura Meșterul Manole, Râmnicu Vâlcea, 2005.
- Djuvara, Neagu. *Între Orient și Occident*, traducere de Carpan, Editura Humanitas, București, 2002.
- Enescu, George. *Doina*, versuri culese de Vasile Alecsandri, transcripție pentru soprană și pian de Camelia Pavlenco, Editura muzicală Grafoart, București, 2024.
- Enescu, George. *Trei lieduri opus 4*, versuri de Jules Lemaître • Sully-Prudhomme, Editura muzicală Grafoart, București, 2022.
- Enescu, George. *Șapte lieduri opus 15*, versuri de Clément Marot, Editura muzicală Grafoart, București, 2022.
- Enescu, George. *Contrepoint dans le miroir*, Editura Nagard, Paris–Rome, 1988.

- Enescu, George. *Interviuri*, ediție prefăcută, îngrijită și adnotată de Laura Manolache, Editura Muzicală, București, 1988.
- Enescu, George. *Scrisori*, vol. II, Ediție critică de Viorel Cosma, Editura Muzicală, București, 1981.
- Firca, Clemansa Liliana. *Enescu, relevanța „secundarului”*, Editura Institutului Cultural Român, București, 2005.
- Gavoty, Bernard. *Amintirile lui George Enescu*, Editura Muzicală, București, 1982.
- Ghibu, Veturia. *Amintiri despre George Enescu*, Editura Albatros, București, 2000.
- Greceanu, Olga. *Femei pictori de altădată*, Editura Institutului Cultural Român, București, 2005.
- Marian, Marin. *Chipul geniului*, Editura Muzicală, București, 1991.
- Pavlenco, Camelia. *Enescu – cântecele iubirii*, Editura Universității Naționale de Muzică din București, 2008.
- Pavlenco, Camelia. *Rezonanțe lirice universale în liedul românesc*, Editura Universității Naționale de Muzică din București, 2005.
- Stoianov, Carmen Antoaneta. *Repere în neoclasicismul muzical românesc*, Editura Fundației România de Măine, 2000.
- Voiculescu, Lucian. *George Enescu și opera sa Oedip*. Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1956.
- G. Enescu. Volum coordonat de Mircea Voicana, Editura Muzicală, București, 1964.
- G. Enescu. Volum coordonat de Mircea Voicana, Editura Academiei, București, 1971.
- G. Enescu în perspectiva contemporană. Simpozionul Internațional de Muzicologie Enescu 2001, 2003, Editura Institutului Cultural Român, București, 2005.